

**O poder da cor na Idade Média: policromia na *Capela do Fundador* do  
Mosteiro da Batalha**

**Pedro Miguel Miranda Rodrigues**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte, especialização Artes da  
Antiguidade e da Idade Média**

**Março 2018**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Artes da Antiguidade e da Idade Média, realizada  
sob a orientação científica da Prof.<sup>a</sup> Doutora Joana Ramôa Melo

*À Maria Antonieta,*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, Dr.<sup>a</sup> Joana Ramôa Melo e co-orientadora Mestre Begoña Farré Torras, por todo o apoio dado ao longo deste percurso. As suas sugestões e revisões foram essenciais para o enriquecimento desta dissertação. Depois gostaria de agradecer a toda a equipa do projecto *Monumental Polychromy*, do qual partiu esta dissertação, e sem os quais esta investigação não teria sido possível: ao Laboratório Hércules de Évora (Dr. António Candeias, Dr.<sup>a</sup> Sara Valadas, Dr. José Mirão, Dr.<sup>a</sup> Ana Cardoso e Dr.<sup>a</sup> Sónia Costa); ao Instituto Português de Heráldica (Dr. João Portugal e Dr. Miguel Metelo Seixas); ao Instituto Politécnico de Leiria (Dr. Alexandrino Gonçalves, Dr. Artur Mateus, Dr. Florindo Gaspar e Dr.<sup>a</sup> Luísa Gonçalves) e à equipa do Mosteiro da Batalha (Dr. Joaquim Ruivo e Dr. Pedro Redol).

Agradeço também a todos os meus amigos e colegas que partilham o meu entusiasmo pela História da Arte e pela cultura em geral, e que de alguma forma contribuíram para o meu enriquecimento profissional e pessoal: Sandra Duarte, Hugo Xavier, António Nunes Pereira, Andreia Farinha, Nuno Teixeira, Fernandine Rosiello e Francisca Bernardo. Um agradecimento especial às minhas amigas, Susana Marques e Sara Gonçalves, que me acompanham não só pelos meandros da História e da História da Arte, como também pelos bons e maus momentos da vida. Obrigado pela amizade.

Finalmente, e não menos importante, agradeço aos meus pais que sempre apoiaram a ideia de seguir esta área do conhecimento, e também à minha avó Maria Antonieta Rodrigues, a quem dedico este trabalho, e a quem agradeço profundamente todos os momentos passados na sua companhia.



# THE POWER OF COLOR IN THE MIDDLE AGES: POLYCHROMY IN THE FOUNDER'S CHAPEL OF THE BATALHA MONASTERY

PEDRO RODRIGUES

## ABSTRACT

KEY-WORDS: Polychromy, Pigment, Batalha Monastery, Royal Chapel, Founder's Chapel, king João I, prince D. Pedro

The purpose of this dissertation is to study the Founder's Chapel in the Monastery of Santa Maria da Vitória, Batalha, focusing on the analysis of the polychromy still existing in this space. In this sense, we introduce the theme of color in the Middle Ages, not only as a way of better understanding the place it occupies in this period, but also its relation with the artistic work, namely applied to stone, thus claiming its presence as an integral element of the medieval artistic discourse.

Having the *Monumental Polychomy: revealing medieval colors at Batalha* project as a starting point, and the results obtained so far by Laboratório Hércules in Évora, we describe the areas of the chapel where were collected some pigments, as well as their identification and possible interpretation in the context they occupy. We also dedicate a part of this work to the analysis of the fragments of the mural painting of Prince D. Pedro altar, as well as to the vestiges of mural painting in the arcosolium of D. Henrique's tomb. The core of this dissertation is completed with a more comprehensive analysis of what the original chapel configuration would look like in its multiple color expressions.

Finally, in a third and final part of this work, taking into account the process of "marginalization" of color in stone art (from the Renaissance to the contemporary period), we explore the vicissitudes which the Monastery of Batalha has gone through, especially with restauration interventions of the nineteenth and twentieth century, as a way of understanding the loss of polychromy lining in the Avis pantheon.

# **O PODER DA COR NA IDADE MÉDIA: POLICROMIA NA CAPELA DO FUNDADOR DO MOSTEIRO DA BATALHA**

**PEDRO RODRIGUES**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Policromia, Pigmento, Mosteiro da Batalha, Capela Real, Capela do Fundador, D. João I, Infante D. Pedro

A presente dissertação tem por objecto de estudo a *Capela do Fundador* no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, numa perspectiva de análise da policromia ainda existente neste espaço. Nesse sentido, introduzimos a temática da cor na Idade Média, não só como forma de compreendermos melhor o lugar que a mesma ocupa neste período, mas também a sua relação com a obra artística, nomeadamente no suporte pétreo, reivindicando assim a sua presença como mais um elemento integrante do discurso artístico medieval.

Tendo como ponto de partida o projecto *Monumental Polychromy: revealing medieval colours at Batalha* e os resultados até agora obtidos pelo Laboratório Hércules de Évora, descrevemos as áreas da capela onde foram recolhidos pigmentos, assim como a sua identificação e possível interpretação no contexto que ocupam. Dedicamos também uma parte deste trabalho à análise dos fragmentos da pintura mural do altar do infante D. Pedro, duque de Coimbra, assim como aos vestígios de pintura mural do intradorso do arcossólio do infante D. Henrique. Terminamos o núcleo central desta dissertação com uma análise mais abrangente de como seria a configuração original da capela, nas suas múltiplas expressões de cor.

Finalmente, numa terceira e última parte deste trabalho, tendo em consideração o processo de “marginalização” da cor na arte pétrea (do Renascimento ao período contemporâneo), exploraremos as vicissitudes pelas quais passou o Mosteiro da Batalha, especialmente com as intervenções de restauro do século XIX e XX, como forma de entender a perda do revestimento policromo do panteão de Avis.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
1 – A cor na arquitectura e escultura medievais.....	3
1.1. A cor como objecto de estudo: estado da arte e principais problemáticas .....	3
1.2. A cor na Idade Média: sua aplicação pétrea, funcionalidades e significados.....	18
2 – A Capela Real de Avis.....	30
2.1. A capela do rei no Mosteiro de Santa Maria da Vitória: um programa dinástico	30
2.2. Policromia sobre pedra na capela real: levantamentos e interpretações.....	34
2.2.1. O octógono central: o túmulo dos <i>fundadores</i> .....	35
2.2.2. Os túmulos da <i>Ínclita Geração</i> : um programa uniforme .....	39
2.2.3. Análise interpretativa.....	42
2.3. O altar de D. Pedro: interpretação de uma pintura mural .....	48
2.4. O arcosólio do túmulo de D. Henrique .....	67
2.5. A cor na capela através de outras dimensões artísticas .....	69
3 – A cor na <i>Capela do Fundador</i> no período contemporâneo.....	83
3.2. A <i>Capela do Fundador</i> : do fulgor joanino à laicização .....	87
3.3. As campanhas de restauro e reconstituições oitocentistas (1840-1891).....	95
3.4. Os túmulos neogóticos e o século XX .....	100
Considerações finais .....	109
Ilustrações.....	111
Bibliografia.....	169

## Introdução

“There does not exist in the world a single object which has not both forms and colour” – Alexander Archipenko (1887-1964)

A presente dissertação aborda a questão da cor na Idade Média através do caso de estudo da policromia sobre pedra na *Capela do Fundador* no Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha). Este tema, até agora pouco explorado em Portugal, teve como ponto de partida o projecto *Monumental Polychromy: revealing medieval colours at Batalha*<sup>1</sup>, ao qual está associada esta dissertação. A escolha desta área de estudos prende-se essencialmente com o carácter pioneiro da abordagem da cor como mais um elemento constituinte do discurso estético, simbólico e político dos espaços arquitectónicos medievais, o que nos parece ser claramente demonstrado pelo programa em análise. Neste caso concreto, reivindicamos a importância do estudo da cor no suporte pétreo na capela real da Batalha, mais conhecida como a *Capela do Fundador*, como mais um meio de perceber o seu espaço tal como foi concebido, contribuindo, desta forma, para um mais exacto reconhecimento da sua relevância histórica e artística.

Visitando a *Capela do Fundador* deparamo-nos, ainda hoje, com sinais evidentes de policromia, mesmo que numa escala muito reduzida face à sua expressão original, onde a cor desempenhava um papel preponderante, bem distinto do efeito hoje predominante de pedra nua que resultou das campanhas de limpeza dos séculos XIX e XX. Por isso mesmo, e pela complexa carga simbólico-política de que se reveste este panteão régio, trata-se de um caso de estudo com bastante potencial para funcionar como ponto de partida de uma nova área de investigação, a desenvolver no panorama nacional. Desta forma, aspiramos a participar de uma tendência patente no panorama da investigação internacional, pautada por um interesse na recuperação da

---

<sup>1</sup> Coordenado por Joana Ramôa Melo (Instituto de História da Arte – FCSH-UNL). Financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto de História da Arte. Com a participação do Mosteiro da Batalha, Laboratório Hércules (Évora), Instituto Português de Heráldica e Instituto Politécnico de Leiria.

“essência” - como lhe chamou Sandra Sáenz-López Pérez<sup>2</sup> - da escultura medieval, para a qual vêm contribuindo alguns trabalhos de restauros que procuram recuperar a policromia original das obras, ou pelo menos contribuir para o seu conhecimento e identificação.

Assim sendo, propomos num primeiro capítulo, e antes de nos debruçarmos sobre o nosso caso de estudo na Batalha, começar por elaborar o estado da questão acerca do tema, primeiro a nível internacional e depois em território nacional. Chamamos a atenção para os estudos já efectuados na temática e as suas múltiplas possibilidades e ângulos de abordagem, numa área de estudos em si deveras complexa. Seguimos a nossa abordagem, ainda no primeiro capítulo, apresentando um panorama introdutório da presença da cor no mundo medieval, e da sua aplicação na arte pétrea medieval, com algumas considerações acerca da importância da tratadística e do trabalho do “pintor decorador”.

No segundo capítulo, mais do que analisar extensivamente a capela da Batalha na sua dimensão histórico-artística, numa perspectiva monográfica (algo já devidamente explorado na historiografia da arte), propomos aliar esse olhar ao estudo material dos pigmentos, começando por fazer uma descrição das cores encontradas nas diferentes áreas do espaço funerário, seguindo para a sua análise interpretativa. Nesta última, tentaremos perceber melhor o porquê da utilização de determinados pigmentos e a sua relevância e sentido neste espaço em concreto. De seguida, analisaremos mais detalhadamente a pintura mural sobrevivente no altar do infante D. Pedro, uma obra interessante sob vários pontos de vista, que nos remete para possíveis circulações de formas e ideias. Também analisamos de forma mais atenta a pintura no intradorso do arcossólio tumular de D. Henrique, geradora de um curioso padrão baseado na representação da empresa pessoal do infante. No final deste segundo capítulo, tentaremos dar a conhecer a cor que esteve presente na capela também através de outros suportes artísticos, como os têxteis, a pintura sobre madeira, o vitral, que coexistiam na configuração original deste espaço.

---

<sup>2</sup> Sandra Sáenz-López Pérez. “Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, nº 27 (2011): 246-260.

Finalmente, na terceira e última parte deste trabalho, procuraremos enquadrar historicamente a aparente perda progressiva de protagonismo da cor no espaço da capela batalhina, coincidente com uma quase ausência da mesma na documentação. Para tal, analisaremos as diferentes intervenções e mudanças que o mosteiro sofreu, em especial nos séculos XIX e XX, considerando possíveis justificações para a não referência à presença da cor na capela e mesmo para o seu apagamento parcial.

## 1 – A cor na arquitectura e escultura medievais

### 1.1. A cor como objecto de estudo: estado da arte e principais problemáticas

“La couleur n’est pas seulement un phénomène physique et perceptif ; c’est aussi une construction culturelle complexe, rebelle à toute généralisation sinon à toute analyse, et qui met en jeu des problèmes nombreux et difficiles”<sup>3</sup>.

A cor como “objecto histórico de pleno direito”<sup>4</sup>, seja enquanto parte da obra artística, em particular, seja como mais um elemento de análise da sociedade humana, em geral, raramente foi tida em consideração pela historiografia. Devemos ao historiador Michel Pastoureau (n.1947), a partir dos anos 80 do século XX, os primeiros estudos sobre a cor numa perspectiva social e simbólica. Enquanto figura de referência nesta área, com vasta obra publicada<sup>5</sup>, Pastoureau chama a atenção para as potencialidades deste tipo de investigação, desde que levada a cabo em contextos concretos: “não há uma verdade transcultural da cor, o que impossibilita a criação de teorias universalizantes acerca da mesma”<sup>6</sup>. A cor é, na sua essência, um facto e um

---

<sup>3</sup> Michel Pastoureau. *Une Histoire Symbolique du Moyen Âge Occidental* (Paris: Seuil, 2004), 113.

<sup>4</sup> (PASTOUREAU 2004, 113).

<sup>5</sup> Especialista em simbologia medieval e heráldica, com uma tese apresentada em 1972 com o título *Le bestiaire héraldique médiéval*, Michel Pastoureau apresenta-nos várias obras que contribuíram muito para o estudo histórico da cor, e não apenas na Idade Média: *Figures et couleurs: Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales* (Paris: Le Léopard d’or, 1986); *Couleurs, images, symboles: Études d’histoire et d’anthropologie* (Paris: Le Léopard d’or, 1989); *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l’Occident médiéval* (Paris: Le Léopard d’or, 1998). Em edições portuguesas: Michel Pastoureau. *Preto. História de uma cor* (Lisboa: Orfeu Negro, 2014); Michel Pastoureau. *Azul. História de uma cor* (Lisboa: Orfeu Negro, 2016).

<sup>6</sup> (PASTOUREAU 2016, 5).

fenómeno sociais. É a sociedade que “faz” a cor, que lhe dá a sua definição e o seu sentido, que constrói os seus códigos e valores, que organiza as suas práticas e determina as suas implicações<sup>7</sup>. Cada cultura/civilização define a cor de acordo com o seu próprio ambiente, a sua história, os seus conhecimentos e tradições, sendo por isso um fenómeno complexo que varia não só em termos geográficos como temporais. Desde muito cedo que o homem começou a atribuir significados à cor. Como Dominique Zahan bem afirma: “Em todas as civilizações e em todas as etapas da sua história, o homem dá à cor um interesse preciso, tal como realçam as descobertas pré-históricas, arqueológicas e etnológicas. Sempre e por todo o lado o ser humano integrou, segundo o seu próprio génio, na sua cultura o que a partir dessa relação lhe oferecia a natureza”<sup>8</sup>.

Embora o conhecimento da existência de policromia sobre arquitectura (incluindo escultura arquitectónica) e escultura de vulto medievais não fosse totalmente inexistente (até pelos vestígios conservados), os estudos nesta área foram praticamente nulos até meados do século XX. No que diz respeito a um interesse renovado pela policromia, no sentido da recuperação das cores originais do edifício medieval, com a prática do restauro, Anne Vuilleumard-Jenn chama atenção para o papel que os alemães tiveram, nomeadamente com o restauro das cores do exterior da catedral de Limburg, em torno de 1968<sup>9</sup>. A investigadora refere também os importantes contributos de Jürgen Michler e de Hans Peter Autenrieth, nos anos de 1980-1990, no sentido de entender a presença da cor nos espaços arquitectónicos medievais<sup>10</sup>.

Mas foi precisamente Michel Pastoureau o responsável por introduzir um verdadeiro entendimento histórico da cor, dando-nos conta das principais condicionantes do processo de definição da cor como tema de estudo. O autor enumera três grandes dificuldades/obstáculos com que o historiador se depara

---

<sup>7</sup> (PASTOUREAU 2016, 9).

<sup>8</sup> Citação de Dominique Zahan (*L’Homme et la Couleur*) em Teresa Pacheco Pereira. “Introdução” in *Sobre o trilho da cor. Para uma rota dos pigmentos* (Lisboa: MNAA, 2010), 13.

<sup>9</sup> Anne Vuilleumard-Jenn. “La polychromie de l’architecture est-elle une oeuvre d’art? De sa redécouverte à sa restauration: l’importance de la couleur dans l’étude des édifices médiévaux” in *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, coord. Carmen Gómez Urdáñez (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

<sup>10</sup> (VUILLEMARD-JENN 2013, 15).

quando se debruça sobre a história da cor: obstáculos de ordem documental, metodológica e epistemológica<sup>11</sup>.

No campo documental, as dificuldades resultam da falta de proximidade em relação à fonte original, pois normalmente não vemos a cor como seria na sua origem, dadas todas as vicissitudes do tempo e a mudança química dos pigmentos, os repintes ou outras alterações. Por outro lado, não vemos a cor com a sua luz primitiva, mas antes em condições de luminosidade artificial que, muitas vezes, nada têm a ver com a atmosfera original. Além disso, desde o século XVI que o estudo e análise das obras de arte eram feitos através de fontes iconográficas a preto e branco (estampas/gravuras e depois a fotografia), que acompanharam o trabalho do académico até há poucas décadas atrás, criando uma certa distância entre a obra e a sua imagem.

No campo metodológico, existe a dificuldade de, num domínio tão pluridisciplinar como é a história da cor, o historiador se deparar, simultaneamente, com questões ligadas aos mais variados campos do conhecimento, como a química, a física, a iconografia, a emblemática, a simbologia, a história da cultura e das mentalidades, etc. O projecto *Monumental Polychromy: Revealing Medieval Colours at Batalha*, de que fazemos parte, e de onde partiu a presente dissertação, é exemplo, por excelência, do trabalho interdisciplinar que tem de ser feito no âmbito do estudo da cor, já que a combinação e partilha de diálogos entre as várias equipas só pode enriquecer o resultado final.

Finalmente, o campo epistemológico, que se liga ao facto de não podermos projectar as nossas próprias ideias, concepções e definições acerca da cor nas obras medievais, com o risco de cair num anacronismo<sup>12</sup>. Como explica Pastoureau, a noção que hoje temos da combinação de cores e a sua organização advém da descoberta do espectro solar por Isaac Newton em 1665-1666. O conhecido cientista trouxe efectivamente para primeiro plano uma nova ordem das cores, onde o branco e o preto deixaram de ter lugar no espectro cromático, uma noção que não fará de todo sentido aplicar à percepção da Idade Média. O preto e o branco foram considerados, durante todo o período medieval, “cores de pleno direito”, muito antes de

---

<sup>11</sup> (PASTOUREAU 2004, 113-121).

<sup>12</sup> (PASTOUREAU 2004, 119).



conhecemos o espectro de Newton, que acabou por condicionar a nossa percepção das cores. Também a oposição entre cores frias e quentes é convencional e funciona de forma diferente consoante as épocas<sup>13</sup>. Para o indivíduo do século XIII, por exemplo, a combinação entre vermelho e verde<sup>14</sup> seria perfeitamente normal e aceitável, enquanto para um indivíduo do século XXI a associação entre duas cores vizinhas no espectro, como o amarelo e verde, faria muito mais sentido visualmente<sup>15</sup>. A superfície branca da escultura medieval na península itálica, por exemplo, com a utilização do mármore de Carrara em conjunto com outros mármore coloridos, não tinha a intenção de ser apenas um suporte sem qualquer impacto visual, mas sim como uma cor de seu próprio direito<sup>16</sup>. Assim, torna-se fulcral deixar de lado pré-concepções que tenhamos da cor, e tentar entender a mentalidade da época que estudamos, tendo em conta os contextos geográficos e temporais, que podem apresentar cambiantes entre si.

Desde que Michel Pastoureau abriu o campo de estudo da simbólica da cor na Idade Média, já foram produzidos alguns estudos dentro da temática, uns partindo de um ângulo mais abrangente, explorando-se o uso da cor na escultura e arquitectura ao longo dos séculos (que não nos interessará tanto explorar, dada a natureza deste trabalho, com enfoque particular na Idade Média), outros de análise mais particular, cingindo-se a obras (algumas medievais) e contextos temporais e geográficos concretos. Também o restauro e consequente reconstituição da cor da fachada principal da Catedral de Amiens, nos anos 90, constituiu um importante marco que contribuiu fortemente para o “despertar” do interesse sobre a policromia sobre pedra medieval. Através da projecção das cores na fachada, realizada anualmente como um

---

<sup>13</sup> (PASTOUREAU 2016, 8).

<sup>14</sup> (PASTOUREAU 2014, 19).

<sup>15</sup> Para a mentalidade da Idade Média numa escala linear de cores com os polos branco e negro em cada extremo temos: de seguida ao branco, os amarelos, considerados um “tipo específico de brancos”, depois o meio da escala com o vermelho, depois os azuis, os verdes e os violetas, considerados de “negros degenerados”. A noção desta escala só existe a partir do século XIII – Jorge Rivas López. *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Bellas Artes da Universidade Complutense de Madrid, 2008, 233.

<sup>16</sup> Marco Collareta. “From color to black and white, and back again: the middle ages and early modern times” in *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, ed. Roberta Panzanelli, Eike Schmidt e Kenneth Lapatin (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 67.

espectáculo nocturno, conseguimos ter um vislumbre impactante dos contrastes cromáticos apreciados no período medieval<sup>17</sup>.

No seguimento dos contributos de Pastoureau e das investigações em Amiens, começaram a ser desenvolvidos já nos anos 2000 alguns estudos relacionados com a temática da cor na Idade Média, ganhando um ritmo assinalável já nos anos 2010. Daremos agora conta de alguns dos mais importantes contributos, a nível internacional, para o conhecimento da cor na Idade Média em geral, e a sua aplicação na pedra (enfoque deste trabalho), em particular.

O artigo de Melissa R. Katz<sup>18</sup>, de 2002 dá-nos uma perspectiva social interessante no que diz respeito ao ofício dos artistas pintores medievais na elaboração do revestimento cromático da escultura arquitectónica de portais e em pinturas murais. A autora foca-se no caso de estudo da *Colegiata* de Toro, como ponto de partida para uma investigação sobre as práticas artísticas e a organização corporativa em território castelhano no século XIII, com referências à situação catalã e andaluz no século XV. Alguns dados explorados pela autora acerca da figura do artista que intervinha no revestimento da pedra com pigmentos, serão relevantes para o nosso trabalho<sup>19</sup>. Referente a este ponto, podemos ter uma melhor noção da situação artística no século XV noutras zonas da península ibérica.

Na historiografia francesa, talvez a que mais explorou o tema da aplicação de cor sobre pedra na Idade Média (em casos particulares do seu próprio território), temos, nomeadamente, vários artigos<sup>20</sup> de Anne Vuillemard-Jenn<sup>21</sup>, que dedicou a sua

---

<sup>17</sup><http://www.amiens.fr/attractivite/patrimoine-histoire/patrimoine-bati/cathedrale-notre-dame/chroma-experience-monumentale/chroma-experience-monumentale.html>

<sup>18</sup> Melissa R. Katz. "Architectural polychromy and the painter's trade in medieval Spain". *GESTA* 41, nº1 (2002): 7.

<sup>19</sup> Secção "O Pintor decorador" da parte 1.2. deste capítulo.

<sup>20</sup> Anne Vuillemard-Jenn. "La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI<sup>e</sup> siècle". *Revue d'Alsace*, nº131 (2005): 493-506 ; "Le mythe du blanc manteau d'églises de Raoul Glaber: étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales". *Art Sacré*, nº26 (2008): 131-139; "La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d'un dispositif visuel". *Histoire de L'art*, nº72 (2013): 43-56; "Entre gothique et néogothique : les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer". *Cahiers Alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, tomo LVI (2013): 177-193; "La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art? De sa redécouverte à sa restauration: l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux" in *Sobre el color en el acabado de la*

tese de doutoramento (2003) ao tema da policromia medieval nas igrejas da região da Alsácia. Em 2005, a mesma autora escreve um artigo, que vem no seguimento da sua tese, falando também do impacto que a (re)descoberta da policromia medieval teve no século XIX, com os consequentes restauros de “policromia neogótica”, que, segundo a mesma, não deverá ser negligenciada. A investigadora questiona-se sobre se a policromia arquitectónica poderá ser considerada arte (algo que afirma como ainda não ser reconhecido como tal) e, em caso afirmativo, defende que a mesma deverá ser restaurada tão cuidadosamente, e tida em consideração tanto quanto a pintura mural figurativa, uma análise que corroboramos. Anne Vuillemard-Jenn continuou a explorar estas questões em artigos posteriores datados de 2013, olhando uma vez mais para as implicações que o reconhecimento da importância da cor tem nas práticas de restauro, assim como procurou entender a policromia aplicada ao aparelho arquitectónico como uma “imagem ideal” de um muro, arcada ou nervura, através do uso do “faux appareil” ou falso aparelho (em “La polychromie de l’architecture est-elle un oeuvre d’art? De sa redécouverte à sa restauration: l’importance de la couleur dans l’étude des édifices médiévaux”). De uma forma mais abrangente, a autora explora a importância da cor como forma de compreender a experiência estética medieval da arquitectura, recorrendo à análise de fontes medievais que referenciam de uma forma mais ou menos directa o universo da cor, nomeadamente a conhecida crónica de Raoul Glaber, e outros textos diversos, como anais, crónicas, históricas, hagiográficas, etc. A autora acaba por chegar à conclusão de que a principal fonte para o estudo da policromia é a própria análise da arquitectura e escultura (o edifício)<sup>22</sup>. Assim sendo, alerta para a necessidade de preservar os vestígios frágeis de policromia, reconhecendo o seu estatuto enquanto obra de arte. Ao olharmos para o nosso objecto de estudo - a capela real da Batalha -, efectivamente verificamos que a policromia aplicada à escultura arquitectónica em zonas pontuais, não foi, até agora, tida em consideração como mais um elemento essencial da configuração deste espaço funerário. A omissão nas fontes e a negação das evidências

---

*arquitectura histórica*, coord. Carmen Gómez Urdáñez (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), 13-46.

<sup>21</sup> Historiadora da arte da Universidade de Strasbourg.

<sup>22</sup> (VUILLEMARD-JENN, 2008, 139).

em relação à cor na capela parecem reforçar essa ideia<sup>23</sup>. Os vestígios significativos de pintura mural figurativa que sobreviveram no altar do infante D. Pedro parecem reforçar o argumento defendido pela autora de se privilegiar de alguma forma a pintura mural figurativa em detrimento da “simples” aplicação de cor na pedra arquitectónica. Como a mesma autora reforça, um historiador da arte deve intervir no processo de restauro e “demonstrar que a sua presença nos andaimes é necessária”, a fim de “preservar não só a imagem mas também a matéria das catedrais que outrora foram pintadas”<sup>24</sup>.

Em 2008 realizou-se uma exposição no J. Paul Getty Museum, intitulada *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, de que resultou um catálogo<sup>25</sup> com cinco contributos de especialistas de diferentes períodos da história da arte<sup>26</sup>. A exposição reivindicou, desde logo, a cor como um elemento artístico integrante na escultura ocidental, neste caso com particular enfoque na antiga e medieval. Elemento esse em grande parte ignorado, especialmente devido a ideais herdados do Renascimento, que concebiam e valorizavam a escultura pelas suas qualidades monocromáticas (ou não cromáticas), onde o papel da cor era então desconhecido. Começando na escultura arcaica grega e avançando até à contemporânea, esta exposição reivindica o papel da cor na escultura de vulto, sendo um contributo interessante, porque cronologicamente transversal, mas que pouco avançou, concretamente, no estudo da policromia sobre escultura arquitectónica medieval<sup>27</sup>.

O estudo da aplicação de cor sobre escultura de vulto figurativa aparece ainda mencionado noutra bibliografia, sendo os estudos de Sandra Sáenz-López Pérez<sup>28</sup> mais

---

<sup>23</sup> Este aspecto será analisado no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>24</sup> (VUILLEMARD-JENN 2008, 139).

<sup>25</sup> Roberta Panzanelli, Eike Schmidt e Kenneth Lapatin (ed.). *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008).

<sup>26</sup> Roberta Panzanelli, Vinzenz Brinkmann, Jan Stubbe Ostergaard, Marco Collareta e Alex Potts.

<sup>27</sup> Neste sentido de análise mais geral e transversal no tempo, temos também: Marta Carrasco Ferrer e Miguel Ángel Elvira Barba. “Conquistar com la mirada”. *Descubrir el Arte* 215 (2016): 20-27.

<sup>28</sup>(PÉREZ 2011, 245-260) e “Coloring the Middle Ages: textual and graphical sources that reveal the importance of color in medieval sculpture” in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die Schedula diversarum Atrium*, ed. Andreas Speer (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014), 274-287.

um contributo nesse sentido<sup>29</sup>. Sandra Sáenz-López Pérez explora a importância da cor na escultura medieval, destacando a sua qualidade de “essência”. A cor seria, segundo a autora, um elemento com fins simbólicos, mas mais do que isso, uma forma de aproximar a escultura da realidade, “dotar de vida as figuras”, o que seria uma preocupação no âmbito das imagens devotas e milagrosas. A autora apoia-se em variada bibliografia especializada e fontes gráficas para a construção do seu discurso, recorrendo constantemente a exemplos concretos, incluindo manuscritos iluminados com cenas de artistas a pintarem as suas obras. Sandra Sáenz-López Pérez acaba por dar seguimento ao seu discurso no seu segundo artigo (2013), onde reforça uma vez mais a ideia de que muitas das esculturas medievais eram revestidas com cor. Segue o seu discurso desde as possíveis razões que levaram ao descrédito da cor, partindo do Renascimento até à contemporaneidade, passando pela importância dos tratados medievais que referenciam a cor e o papel do artista na aplicação do pigmento na escultura, dando vários exemplos iconográficos (à semelhança do seu artigo anterior). A autora conclui que a aplicação de cor na escultura medieval é justificada pelo próprio mundo que Deus criou, um mundo rico em cores. No entanto, é preciso alguma cautela e entender que nem todas as esculturas da Idade Média eram pintadas. Devemos ter em atenção os contextos e o período temporal sobre os quais nos debruçamos, e não entrar em extrapolações.

Outro contributo significativo para o estudo do tema, deve-se ao historiador da arte espanhol Jorge Rivas López. Na sua tese de doutoramento, intitulada *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos* (Madrid, 2008)<sup>30</sup>, explora o reconhecimento histórico da presença da cor na escultura antiga e medieval, detendo-se com maior detalhe numa análise da simbólica da cor na sociedade medieval. O autor acaba por entrar em considerações teóricas complexas sobre a relação entre os termos cor-luz, que nos interessarão enunciar adiante, de forma sucinta e numa perspectiva mais prática (nomeadamente quando falarmos da aplicação do dourado/folha de ouro na capela da Batalha). O autor explora também,

---

<sup>29</sup> Embora estejamos a dar conta da existência desta e outras abordagens que só enriquecem o estudo da importância da cor na Idade Média, trata-se de um tipo de estudos que não será de todo aplicável ao nosso caso de estudo batalhino (século XV), pois a escultura de vulto figurativa é ali inexistente.

<sup>30</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008).

dentro do universo da policromia aplicada à pedra medieval, questões de função e significado da própria policromia que ocupa o interior e exterior dos edifícios, entrando em considerações acerca da figura do pintor decorador que realizava este tipo de trabalhos. Com apoio em exaustivas fontes primárias e secundárias, Rivas López analisa de forma detalhada o papel e a importância que a policromia aplicada à pedra desempenhou nos tempos medievais, incluindo o seu simbolismo e as fontes pertinentes para o seu estudo. Numa parte final do seu trabalho, o investigador explora dados mais técnicos associados à policromia, como a preparação do pigmento e seus constituintes, técnicas pictóricas aplicadas sobre a pedra, a relevância dos dourados, prateados sobre a pedra, entre outros. Trata-se de um estudo de referência a nível ibérico e internacional para quem se debruça sobre a temática.

Ainda dentro da historiografia espanhola, dispomos de uma obra que compila vários artigos acerca da temática da cor aplicada à pedra, coordenado por Carmen Gómez Urdáñez, e intitulado *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*<sup>31</sup>. Esta obra abarca várias perspectivas, que vão desde o período medieval à contemporaneidade, em Espanha, Europa e América latina: procedimentos de análise de pigmentos e materiais (a análise química aplicada ao estudo do património e sua conservação); problemáticas do restauro; o estado dos conhecimentos e valorização da policromia medieval, tendo como base exemplos franceses, alemães e ingleses (onde se insere o artigo de Anne Vuillemard-Jenn – “La polychromie de l’architecture est-elle une oeuvre d’art? De sa redécouverte à sa restauration: l’importance de la couleur dans l’étude des édifices médiévaux”); a relação entre a policromia da arquitectura real e a representada em pintura e miniaturas; o têxtil como revestimento em distintos âmbitos e circunstâncias, entre outros. Outra referência bibliográfica no universo latino-americano diz respeito a um artigo de Carlos Ángel Arboleda Mora<sup>32</sup> (2010), que trata a policromia medieval em parâmetros do campo filosófico, relacionando-a com a teologia medieval, abordagem que podemos encontrar também em Rivas López.

---

<sup>31</sup> Carmen Gómez Urdáñez (coord.). *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

<sup>32</sup> Carlos Ángel Arboleda Mora. “Cuando las iglesias eran de colores y los santos transparentes”. *Cuestiones Teológicas*, vol.37, nº. 88 (2010): 307-334.

Voltando à historiografia francesa, dispomos também de estudos de Arnaud Timbert, historiador da arte da Universidade de Lille, que num artigo realizado em parceria com Mathieu Tricoit e Sophie Cloart-Pawlak, explora o uso de policromia no claustro da Catedral de Notre-Dame de Noyon<sup>33</sup>. Os autores alertam para a existência de policromia medieval no exterior dos edifícios (e interior dos mesmos), uma realidade que é preciso ter em consideração: “A evidência de uma policromia «total» dos monumentos góticos da França do Norte impõe-se assim progressivamente ao conhecimento”. No final do artigo, os autores alertam, e bem, para a não generalização do uso da cor na Idade Média. No caso de Noyon, o claustro parece ser o único local ao qual foi aplicada policromia, não se conhecendo nenhum fragmento de cor na própria igreja. É evidente esse contraste entre um espaço e outro, o que só vem enaltecer, neste caso, o claustro de Noyon como “a expressão material das reivindicações do capítulo”<sup>34</sup>.

Os estudos de Arnaud Timbert teriam continuidade num outro artigo, de 2012, de teor metodológico – *La place de l’analyse matérielle dans la monographie d’architecture*<sup>35</sup>. Aqui o autor explora questões de mudança metodológica nos estudos de história da arte acerca da policromia medieval, que devem ir muito além da monografia, e potencialmente serem desenvolvidos através do uso de novas tecnologias na análise material, como o scanning 3D e a reconstrução virtual. Outro artigo do mesmo autor, *Quand les cathédrales étaient peintes. La quête de la transparence*<sup>36</sup> (2013), analisa os revestimentos polícromos do exterior das catedrais, nomeadamente a partir dos restauros efectuados na Catedral de Chartres (2007-2012), alertando uma vez mais para o facto de muitos destes edifícios não só serem revestidos de cor no interior, mas também no exterior. O autor chama novamente a atenção para a necessidade de abordagens multidisciplinares no estudo da policromia

---

<sup>33</sup> Sophie Cloart-Pawlak, Arnaud Timbert e Mathieu Tricoit. “Polychromie intérieure – polychromie extérieure: le cas du cloître” in *La Cathédrale Notre-Dame de Noyon. Cinq années de recherches*, coord. Arnaud Timbert (Noyon: SHASN, 2011): 203-211.

<sup>34</sup> (CLOART-PAWLAK, TIMBERT e TRICOIT 2011, 211) (traduzido pelo autor).

<sup>35</sup> Arnaud Timbert. “La place de l’analyse matérielle dans la monographie d’architecture”, in *Architecture et sculpture gothiques: renouvellement des méthodes et des regards*, dir. Stéphanie Diane e Arnaud Timbert (Presses Universitaires de Rennes, 2012): 137-149.

<sup>36</sup> Arnaud Timbert. “Quand les cathédrales étaient peintes: la quête de la transparence”. *Arts Sacrés*, nº24 (2013): 2-7.

medieval, que possibilitem uma melhor compreensão da aplicação de cor nestes edifícios.

Algumas questões importantes são comuns ao pensamento dos autores que temos vindo a analisar, e que resumem os nossos propósitos/objectivos com a realização deste trabalho. Em primeiro lugar, alertar para a presença da cor na arquitectura e esculturas medievais; depois a relevância do estudo da cor, não só a sua materialidade, mas a sua função e o significado da sua utilização (possíveis interpretações/associações simbólicas da sua utilização), como forma de entender melhor determinados programas artísticos; entender as razões do descrédito dado à cor ao longo da Idade Moderna e Contemporânea, como forma de compreendermos o lugar que a cor aplicada à pedra medieval ocupa em território nacional e, mais concretamente na capela do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (capítulo 3).

\*\*\*

Em território nacional, no que diz respeito ao tema da policromia medieval aplicada à pedra, não existe nenhum estudo específico em que nos possamos apoiar, daí o carácter inovador do projecto desenvolvido na Batalha. No entanto, a questão da cor na Idade Média já foi tida em consideração, nomeadamente a análise de Saul António Gomes relativa à existência de pinturas murais, não só na *Capela do Fundador*, mas noutras áreas do Mosteiro da Batalha<sup>37</sup>. Trata-se de um estudo introdutório, deveras importante para quem se debruça sobre a pintura sobre pedra neste espaço monástico. Sérgio Guimarães de Andrade na sua monografia/roteiro do mosteiro (1998), quando realiza a descrição da capela, também não deixa de mencionar esta área dos “arcos e capitéis pintados a vermelho, com restos de dourados”, reforçando que “esta policromia, junta com a dos vitrais, dava uma grande riqueza de colorido ao interior da capela”<sup>38</sup>. Porque desenvolvida no âmbito da cor aplicada à pedra, não queremos deixar de referir também a tese de mestrado de João Abílio Almeida

---

<sup>37</sup> Saul António Gomes. *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte* (Leiria: Edições Magno, 1997), 97-132.

<sup>38</sup> Sérgio Guimarães de Andrade. *Santa Maria da Vitória – Batalha* (Leiria: Edição Elo, 1998), 44.



(Universidade de Coimbra) sobre a policromia dos túmulos da infanta D. Isabel e da duquesa de Coimbra, D. Isabel de Urgel<sup>39</sup>.

Finalmente, são ainda de mencionar os importantes contributos de Luís Urbano Afonso (Faculdade de Letras de Lisboa) para o estudo da pintura mural medieval em Portugal<sup>40</sup>, no seio dos quais são referidas as pinturas da abóbada da sacristia do Mosteiro da Batalha (Fig.131). Toda a restante aplicação decorativa da cor na pedra do espaço monástico – especialmente na *Capela do Fundador* –, é, contudo, frequentemente ignorada ou omitida nos principais estudos sobre o monumento. Com efeito, os estudos académicos têm vindo a privilegiar a temática da cor aplicada à pedra num sentido mais de composição figurativa (pintura mural), e não tanto de um revestimento decorativo de elementos da escultura arquitectónica (pintura decorativa) ou do aparelho arquitectónico integral (como em alguns casos de edifícios franceses e alemães, por exemplo). O caso da Batalha é um exemplo disso mesmo.

De resto, não podemos esquecer que estamos num domínio de restrita produção científica. De facto, foi sobre a cor aplicada a outros suportes, como a pintura sobre tábuas e, especialmente, os manuscritos iluminados, que a investigação mais se debruçou<sup>41</sup>. No que concerne à pintura sobre madeira, o Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), realizou um projecto em parceria com a Universidade Católica Portuguesa e o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, de que resultou um artigo sobre a pintura de Nuno Gonçalves<sup>42</sup>; no âmbito do projecto multidisciplinar ONFINARTIS<sup>43</sup>, sobre a importância

---

<sup>39</sup> <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27691>

<sup>40</sup> Luís Urbano Afonso. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2 vols. (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2009); “A pintura mural portuguesa entre 1400 e 1550” in *Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves* (Lisboa: MNAA/Athena, 2010), 82-93; “A diversidade da arte em Portugal durante o século XV: uma síntese por décadas” in *Livros de Horas. O imaginário da devoção privada. Manuscritos* (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2015), 99-121.

<sup>41</sup> Veja-se a propósito do estudo da cor na iluminura, um dos estudos mais recentes: Stella Panayotova (ed.) *Colour: The Art and Science of Illuminated Manuscripts* (Harvey Miller Publishers, 2016).

<sup>42</sup> José Mendes, João António Cruz, José António Candeias e José Mirão. “Os azuis na pintura de Nuno Gonçalves” in *IV Congresso de História da Arte Portuguesa – Homenagem a José-Augusto França: actas das Sessões Simultâneas*, 2ª ed. Revista e aumentada (Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2014), 225-231.

<sup>43</sup> Projeto ONFINARTS - PTDC/EAT-HAT/115692/2009: Laboratório HERCULES (Évora), Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de Évora, DGPC-Laboratório José de Figueiredo, Universidade de Ghent (Bélgica, colaboração com o Professor Peter Vandenabeele).

da pintura flamenga na produção artística nacional no século XVI, foi possível a análise de cerca de 160 pinturas quinhentistas pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de Évora. Alguns dos resultados foram publicados no catálogo da exposição *Primitivos Portugueses*, em 2011. Referimos também, neste âmbito, a tese de doutoramento de Helena Melo, “O pintor Francisco João (Act. 1563-1595): materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI” (Universidade Católica Portuguesa, 2012); a tese de doutoramento de Vanessa Antunes, “Técnicas e materiais de preparação na pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI (Universidade de Lisboa, 2014); a tese de doutoramento de Sara Valadas em química, intitulada “Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. Novas Perspectivas” (Universidade de Évora, 2015), e a tese de doutoramento em conservação e restauro de Bárbara Maia, “Vasco Fernandes: do Mito à Realidade Material. Estudo técnico e conservativo das camadas pictóricas” (Universidade Católica do Porto, 2018)<sup>44</sup>.

Entre 2009 e 2011 desenvolveu-se o projecto FCT em parceria com o Instituto de Estudos Medievais (entre outros), *Beleza e significado da cor na iluminura medieval portuguesa*, dirigido por Maria João Melo, e dedicado à cor em manuscritos iluminados portugueses. Em 2011 publicaram-se os resultados desse projecto, que passaram pela sua apresentação ao público num congresso intitulado *Medieval colours: between beauty and meaning. An interdisciplinary conference on the study of colour in medieval manuscripts*<sup>45</sup>, nome também dado ao primeiro número da *Revista de História da Arte online* (IHA-FCSH), dedicado inteiramente ao tema da cor aplicada a manuscritos iluminados medievais, que acabou por ser o culminar da investigação desenvolvida até então<sup>46</sup>. Nesta publicação, procurou-se, através do contributo de um grupo de especialistas internacionais, incluindo Michel Pastoureau, explorar essencialmente o

---

<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/20151/1/New%20insight%20on%20the%20underdrawing%20of%2016th%20Flemish-Portuguese%20easel%20paintings%20by%20combined%20surface%20analysis%20and%20microanalytical%20techniques.pdf>

<sup>44</sup> Agradecemos à Dr.ª Sara Valadas do Laboratório Hércules que gentilmente nos disponibilizou a informação referente a estes trabalhos.

<sup>45</sup> Organização do Departamento de Conservação e Restauro, Instituto de História da Arte e Instituto de Estudos Medievais. O congresso decorreu de 10 a 11 de Setembro de 2009, com coordenação de Adelaide Miranda e Maria João Melo.

<sup>46</sup> [https://issuu.com/ihafcsunl/docs/rha\\_w\\_i](https://issuu.com/ihafcsunl/docs/rha_w_i)

significado da cor nas fontes escritas medievais, os materiais utilizados (estudos laboratoriais), e novas perspectivas de análise da iluminura medieval.

Ainda no seguimento do estudo da cor nos manuscritos iluminados portugueses dispomos de um artigo de Horácio Peixeiro sobre a cor em manuscritos alcobacenses dos séculos XIV e XV, e que nos fornece algumas informações interessantes acerca da materialidade dos vários tipos de pigmentos utilizados<sup>47</sup>. Um outro artigo igualmente importante é o de Luís Urbano Afonso (FLUL) e Débora Matos, acerca do *Schedula diversarum artium* de Theophilus (séc.XII) e suas possíveis influências no manuscrito português designado *O Livro de como se fazem as cores* (séc. XIV-XV)<sup>48</sup>. Trata-se da única fonte conhecida em Portugal acerca de materiais e técnicas para pintura e iluminuras, datada do século XV, com referências a procedimentos utilizados no século anterior<sup>49</sup>. É também uma obra que não poderá ser considerada um tratado à luz do que se produzia na Europa do tempo, mas uma compilação (adaptação) de receitas de uma ou mais fontes<sup>50</sup>. Uma primeira parte trata técnicas e materiais para “iluminação”, com procedimentos para obtenção de pigmentos inorgânicos, uma segunda foca-se nas técnicas de tingimento de objectos feitos de madeira e osso, e uma terceira parte está dedicada a receitas para mistura de pigmentos e corantes (na sua maioria pigmentos de origem orgânica). A existência de um manuscrito em língua portuguesa, de autor anónimo, que compila receitas de preparação de pigmentos, na sua maioria para utilização em livros iluminados, não deixa de ser relevante para o tema que estamos a analisar. Embora não trate em

---

<sup>47</sup> Horácio Peixeiro. “As cores das imagens: a propósito da cor na iluminura alcobacense nos séculos XIV e XV” in *Revista de História da Arte*, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva, nº 3, 102-129 (Lisboa: edições colibri/Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007), 103-129. O autor contribui também com um artigo para o primeiro número da *Revista de História da Arte online* (série W, 2011), referida anteriormente a propósito do estudo dos manuscritos iluminados: “À propôs d’une notice sur le vermillon”. [https://issuu.com/ihafcshunl/docs/rha\\_w\\_i](https://issuu.com/ihafcshunl/docs/rha_w_i)

<sup>48</sup> Luís Urbano Afonso e Débora Matos. “The ‘Book on How to Make Colours’ (‘O livro de como se fazem as cores’) and the ‘Schedula diversarum artium’” in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die Schedula diversarum Atrium*, ed. Andreas Speer (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014), 305-317. Acrescentamos outro estudo no universo da iluminura: Catarina Fernandes Barreira. *Luz, cor e ouro. Estudos sobre manuscritos iluminados*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016.

<sup>49</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 308).

<sup>50</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 316).

particular a aplicação de cor sobre pedra, dá-nos uma noção de práticas oficinais, a que o *Livro das cores* parece estar ligado<sup>51</sup>.

Mais recentemente foi realizado um estudo por Jorge Rodrigues sobre a cor e a luz como elementos construtivos do espaço na igreja românica em território português, que se insere num conjunto de artigos sobre a forma como a cor e a luz se adaptaram e aplicaram na arte, arquitectura e cultura material das sociedades do mundo antigo e medieval<sup>52</sup>.

Por fim, e regressando especificamente ao nosso objecto de estudo, não podemos também esquecer a importante dissertação de mestrado de Begoña Farré Torras, com um estudo até então inédito, sobre o programa dos túmulos dos infantes de Avis na *Capela do Fundador*, que acaba por chamar a atenção para a presença de cor na obra pétrea da capela, embora não seja esse o ângulo de abordagem<sup>53</sup>. Foi, afinal, este o estudo que esteve na origem do projecto dentro do qual nasceu esta dissertação.

\*\*\*

Com este trabalho procuramos participar da abertura de uma área de investigação em Portugal. A riqueza do património existente parece maior do que se tem julgado e pode vir a beneficiar de um olhar atento sobre os vestígios ainda conservados e que tenderam a escapar a uma historiografia habituada a olhar para “os mosteiros e catedrais portugueses na sua silharia nua e despojada”<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 311). A propósito deste estudo mencionamos o projecto “Matérias da Imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850” (Outubro 2005 – Março 2009), financiado pela FCT e desenvolvido pela equipa pertencente ao ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, e pela equipa do Departamento de Química e Bioquímica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (especialistas da conservação e restauro). Deste projecto resultou uma tese, um livro e vários artigos nacionais e internacionais, incluindo o artigo já referido: <https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/pigmentos.pdf>

<sup>52</sup> Jorge Rodrigues. “Light and colour in portuguese romanesque churches: the shaping of space” in *Colour and light in ancient and medieval art*, ed. Chloë N. Duckworth e Anne E. Sassin (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2017): Capítulo 8.

<sup>53</sup> Begoña Farré Torras. *Brotherly love and filial obedience: the commemorative programme of the Avis princes at Santa Maria da Vitória, Batalha*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

<sup>54</sup> (GOMES 1997, 114). Veja-se, entre outros, o caso do túmulo do rei D. Dinis (1261-1325), que seria policromado praticamente na sua totalidade com ricas cores, tendo sido recentemente restaurado e estudado. Sobre este assunto, foi realizada uma exposição no Centro de Exposições de Odivelas de 4 de

Não obstante, nem toda a arte medieval era colorida. Um exemplo provável disso são os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro. A qualidade extrema do trabalho escultórico nas miniaturas arquitectónicas e a profusão de detalhe levam a crer que não esteve planeada nenhuma aplicação de cor. Fernão Lopes escreve mesmo em relação ao túmulo de D. Inês de Castro, que o rei D. Pedro “mandou fazer hum muimento d’alva pedra, todo mui sotillmente obrado [...]”<sup>55</sup>.

Devido à natureza potencialmente frágil da policromia, assim como pelas várias intervenções e tentativas, ao longo dos séculos, de adaptar e limpar as manchas de policromia danificadas das obras de arte, a histografia de arte actual depende de estudos materiais – um trabalho pluridisciplinar - como elemento fundamental no estudo do pigmento, para além de poderem ajudar a estabelecer uma baliza cronológica e a clarificar o que é e o que não é original.

## **1.2. A cor na Idade Média: sua aplicação pétrea, funcionalidades e significados**

“O desenvolvimento da imagem pintada e esculpida ao longo dos séculos XII e XIII não pode ser compreendido sem essa consciência do poder das imagens e da aptidão das mesmas para investir-se ou comunicar uma mensagem, com a sua lógica própria”<sup>56</sup>

Não será nosso propósito neste trabalho fazer um estudo exaustivo das diferentes simbólicas da cor na Idade Média, nem muito menos fazer uma história teórica da cor<sup>57</sup>. Pretendemos, sim, traçar uma breve introdução ao tema que, em primeiro lugar, dê essencialmente conta do modo como se olhava para a cor na Idade Média e, por conseguinte, chame a atenção para a sua importância quando aplicada em estruturas artísticas pétreas (arquitectónicas e escultóricas), num universo em

---

novembro de 2017 a 28 de janeiro de 2018 intitulada: “Os túmulos de D. Dinis e do Infante – Um novo olhar”, que trata, através de uma campanha fotográfica, o processo de restauro realizado a estes dois túmulos. Para mais informações relativas a este túmulo e seu contexto funerário ver: Giulia Rossi Vairo. *D. Dinis del Portogallo e Isabel d’Aragona in vita e in morte. Creazione e trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo*, Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

<sup>55</sup> Fernão Lopes. *Crónica de D. Pedro I* (Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943), 106. Este detalhe descrito pelo cronista Fernão Lopes já foi apontado por José Custódio Vieira da Silva, na obra *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, IPPAR, 2003, p.93.

<sup>56</sup> Fabienne Joubert. *La Sculpture Gothique en France. XIIe-XIIIe siècles*. Paris: Éditions A. et J. Picard, 2008. Citação retirada de um excerto da obra traduzido para português e fornecido em contexto de aula de Mestrado por Joana Ramôa Melo.

<sup>57</sup> Num sentido mais abrangente veja-se: (PASTOUREAU 2004, 113-171).

grande medida simbólico. Embora a aplicação da cor sobre manuscritos esteja melhor investigada do que a aplicada à pedra<sup>58</sup>, como tivemos oportunidade de constatar anteriormente, a sua importância material e simbólica não deixou de ser uma realidade. Não alargaremos a nossa análise a debates especulativos, teológicos ou considerações filosóficas que, embora importantes no sentido em que influenciam a cultura material, estão fora do alcance possível de uma dissertação de Mestrado como a nossa<sup>59</sup>. No entanto, há que esclarecer um pouco o lugar da cor no universo medieval.

O período carolíngio (séculos VIII-IX) representa um importante momento no que respeita à configuração de uma actitude favorável à utilização da cor em relação com a imagem e como parte do espaço de culto cristão especialmente depois do II Concílio de Niceia (787)<sup>60</sup>. Esta predominância da utilização da cor permanecerá pelos períodos ottoniano e românico, chegando ao seu apogeu com o mais conhecido “adepto” da utilização da cor ao serviço do divino (“cromófilo”, como lhe chamaria Pastoureau): o abade Suger e a construção de Saint-Denis (século XII). A partir do século XIV, refere Pastoureau, começa a haver um abandono progressivo da policromia na arquitectura religiosa, mas não total, resumindo-se a apontamentos, como o douramento de nervuras e linhas. No entanto, continua o investigador, é preciso sempre lembrarmo-nos das diferenças geográficas e tipológicas que analisamos, e não cair em generalizações<sup>61</sup>.

Para os autores da Idade Média e quase todos os homens da Igreja, a cor não representa um “horizonte sensível”, mas um “problema teológico”<sup>62</sup>. Muitos desses debates teológicos acerca da cor, especialmente a partir do século XIII, relacionam-se com questões da natureza e estrutura da luz, e considerações da cor como luz ou matéria (facção positiva ou negativa, se quisermos): um entendimento da cor como uma fracção da luz, “e assim participando ontologicamente no divino, porque Deus é luz”<sup>63</sup> ou, por outro lado, como um “artifício inútil e imoral”<sup>64</sup>. Para Bernardo de

---

<sup>58</sup> No âmbito da iluminura veja-se: (PANAYOTOVA 2016).

<sup>59</sup> A este propósito veja-se: (PASTOUREAU, 2004); (RIVAS LÓPEZ 2008).

<sup>60</sup> (PASTOUREAU 2004, 137). Traduzido pelo autor.

<sup>61</sup> (PASTOUREAU 2004, 142-143).

<sup>62</sup> (PASTOUREAU 2004, 135).

<sup>63</sup> (PASTOUREAU 2004, 136).

Claraval (1090-1153), tratava-se de um problema de excessos, encontrando o problema na sua densidade, concentração, espessura<sup>65</sup>. Neste sentido, a cor dourada, saturada e brilhante, mantinha, na perspectiva de Bernardo de Claraval, uma conotação negativa<sup>66</sup>.

Contrariamente a uma imagem estereotipada de uma Idade Média escura e cinzenta, a cor ocupava um lugar importante na vida quotidiana, inclusive nos estratos sociais mais pobres onde “o horizonte visual nunca era incolor”<sup>67</sup>. Segundo Pastoureau, na Idade Média as cores não se situavam todas no mesmo plano: “são consideradas cores verdadeiras (*colores pleni*) aquelas que são luminosas, saturadas, sólidas, que produzem brilho, as que aderem profundamente ao suporte e resistem aos efeitos do tempo”<sup>68</sup>. Encontramos este tipo de cores no espaço sagrado por excelência, a igreja. Da época carolíngia - considerado um ponto de partida -, ao século XV, a igreja permaneceu como “um templo de cor”<sup>69</sup>, diz-nos Pastoureau. Às designadas “cores fixas”, que vemos nos muros, pavimentos, tectos, nos *décors* escultóricos (pintados), juntam-se as “cores móveis”, dos objectos e vestuário de culto, livros litúrgicos, o décor efémero (em geral os têxteis)<sup>70</sup>. A partir do século XIII, a própria missa não é somente um ritual mas também um espectáculo, no seio do qual as cores litúrgicas jogam um papel acrescido. No mundo profano, essa teatralidade da cor é notória num espaço onde “o poder se dá a ver” e onde está tão presente o cerimonial<sup>71</sup>.

Outro universo em que a cor desempenhou uma clara função de associação de identidades e poder, foi no domínio da heráldica<sup>72</sup>, que exerceu uma influência determinante na percepção, na moda e na simbólica das cores<sup>73</sup>. Obedecendo a algumas regras de composição rigorosas, as seis cores mais utilizadas eram o branco, o

---

<sup>64</sup> (PASTOUREAU 2004, 136). Voltaremos a falar deste assunto quando tratarmos a importância da aplicação da folha de ouro (dourado) na capela real da Batalha (capítulo 2, subcapítulo 2.2.3).

<sup>65</sup> (PASTOUREAU 2004, 138).

<sup>66</sup> (PASTOUREAU 2004, 147).

<sup>67</sup> (PASTOUREAU 2004, 127). Traduzido pelo autor.

<sup>68</sup> (PASTOUREAU 2004, 127). Traduzido pelo autor.

<sup>69</sup> (PASTOUREAU 2004, 140). Traduzido pelo autor.

<sup>70</sup> (PASTOUREAU 2004, 127). Traduzido pelo autor.

<sup>71</sup> (PASTOUREAU 2004, 127). Traduzido pelo autor.

<sup>72</sup> Ver subcapítulo 2.2.3 do capítulo 2, para a análise da cor na heráldica da capela real da Batalha.

<sup>73</sup> (PASTOUREAU 2004, 128).

amarelo, o vermelho, o azul, o preto e o verde<sup>74</sup>. As variações dos tons de cor conseguidos parecem não ter grande significado ou relevância, interessando a ideia da utilização de uma das seis cores. O artista é livre de interpretar a cor como entender, de acordo com os suportes com que trabalha, as técnicas que emprega e as preocupações artísticas que tem que ter em conta<sup>75</sup>. Em suma, na heráldica importa a regra de associação das diferentes cores no espaço reservado às mesmas (o brasão), e não tanto a sua expressão/representação material e colorida<sup>76</sup>.

Contudo, por muito grande que seja a influência da heráldica, não foram os escudos de armas que constituíram o suporte cromático mais presente na vida quotidiana. Foi o vestuário. Contrariamente a uma ideia pré-concebida, na Idade Média todas as roupas eram tingidas, incluindo entre os mais pobres, havendo naturalmente vários tipos de tinturaria de acordo com a posição social ocupada<sup>77</sup>.

No seio deste mundo em que a cor se expressa como meio de identidade e poder, veremos de seguida qual a sua expressão material na arquitectura e escultura medievais.

\*\*\*

O panorama de crescimento na Europa ocidental, após o virar do ano 1000, concomitante com o nascimento e desenvolvimento da estética românica, potenciou toda uma vaga de construções de edifícios religiosos<sup>78</sup>. Neste espírito de mudança e renovação, o cronista Raoul Glaber (985-c.1047) relata-nos: “Foi como se o mundo inteiro se tivesse agitado e decidido desfazer-se do antigo e cobrir-se de um manto branco de igrejas (...)”<sup>79</sup>. Marco Collareta refere que, a metáfora feita por Glaber acerca do “manto branco de igrejas” se liga mais à ideia da Cristandade se preparar para um novo baptismo, do que à própria cor dos edifícios (tirando casos

---

<sup>74</sup> (PASTOUREAU 2004, 225). Traduzido pelo autor.

<sup>75</sup> (PASTOUREAU 2004, 225).

<sup>76</sup> (PASTOUREAU 2004, 225). Ver também p.130 da mesma obra.

<sup>77</sup> (PASTOUREAU 2004, 129). Traduzido pelo autor. O tema da tinturaria e vestuário da Idade Média é também abordado nos estudos de Michel Pastoureau. Como exemplo veja-se: Michel Pastoureau. *O tecido do diabo: uma história das riscas e dos tecidos listrados* (Lisboa, Estampa, 1992) e *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval* (Paris: Le Léopard d'or, 1998).

<sup>78</sup> Ver Georges Duby. *O ano mil* (Lisboa: edições 70, 1980).

<sup>79</sup> Citação retirada de (COLLARETA 2008, 62).



excepcionais)<sup>80</sup>. Sendo certa a dimensão multicolor do edifício românico (Fig.1) – “com uma brusca aparição da actividade decorativa”<sup>81</sup> -, onde “as cores brilhantes dos frescos, vitrais e mosaicos ressaltavam na decoração e reflectiam a luz, multiplicando as fontes de iluminação”<sup>82</sup>, a referência à cor branca é tida no nosso entender, por outro lado, como uma cor de pleno direito que é utilizada na pedra do aparelho arquitectónico. A cor desempenha na arquitectura românica um papel preponderante na forma como são pensados os programas arquitectónicos, nomeadamente no que se refere ao posicionamento, tamanho e orientação das janelas e outras fontes de luz naturais, por exemplo, ou na forma como se distribuem as narrativas simbólicas (presentes nas esculturas dos tímpanos, capitéis e portais). Apesar disso, o uso de cor não se limitava à escultura figurativa, mas abrangia o próprio aparelho arquitectónico do edifício, não de cor da pedra, mas de cor branca (fosse aquele feito de alvenaria de gesso ou de cantaria regular)<sup>83</sup>.

Até aos finais do século XIII, eram os mestres-de-obras que coordenavam a aplicação de policromia no edifício, assim como a sua distribuição. Nos séculos seguintes parece que seriam os escultores a ter um papel mais importante nessa coordenação<sup>84</sup>. A aplicação de policromia sobre pedra em diferentes zonas do espaço sagrado – interior e exterior – como jambas, arquivoltas e tímpanos dos portais (Fig.2), escultura de vulto (Fig.3), retábulos (Fig.4), sepulcros (Fig.5 e 6), etc., desempenharia funções que não seriam, no essencial, diversas da aplicação de cor sobre madeira, alabastro ou marfim, por exemplo.

---

<sup>80</sup> (COLLARETA 2008, 62). “O “manto branco” como os verdadeiros homens de Deus, aqueles que traçam os planos das novas basílicas....”. Ver: (DUBY 1980, 192-193).

<sup>81</sup> (DUBY 1980, 192).

<sup>82</sup> (COLLARETA 2008, 62).

<sup>83</sup> (RODRIGUES 2017). Traduzido pelo autor. Artigo disponível sem paginação. Ver link: <https://books.google.pt/books?id=tZDDwAAQBAJ&pg=PT8&lpg=PT8&dq=RODRIGUES,+Jorge.++%E2%80%9C9CLight+and+colour+in+portuguese+romanesque+churches&source=bl&ots=I0j3RUZU9y&sig=k407BSs298bsTbU27EtGyM8iYU0&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwixmP666oXaAhWMPHQKHTYYD64Q6AEIOjAC#v=onepage&q=RODRIGUES%2C%20Jorge.%20%20%E2%80%9C9CLight%20and%20colour%20in%20portuguese%20romanesque%20churches&f=false>

<sup>84</sup> (PASTOUREAU 2004, 143). Traduzido pelo autor.

Neste sentido, Jorge Rivas López enumera cinco funções ou intencionalidades das policromias sobre pedra<sup>85</sup>.

Primeiro, a função protectora da pedra, sobretudo daquela exposta às condições atmosféricas.

Depois, a função didáctico-religiosa (significado simbólico), através do revestimento polícromo dos ciclos escultóricos como meio de identificação das cenas religiosas, para que fossem vistos e compreendidos pelo espectador da igreja<sup>86</sup>. Contudo, certamente seria necessário um intermediário capaz de fazer a ponte entre o espectador e a obra pintada<sup>87</sup>. Essa intermediação seria feita através da retórica persuasiva do pregador, com uma lição (catechesis)<sup>88</sup>.

A terceira função, iconográfica e identificativa (que se conecta com a função anterior), diz respeito à correcta identificação iconográfica de uma obra escultórica, através da utilização de cor, como meio diferenciador de cenas e personagens concretas. Por exemplo, para cenas relacionadas com o tema do Inferno recorria-se a tonalidades mais sombrias, enquanto para a “corte celestial” se usavam cores mais vivas e com realces de ouro. A mesma lógica se aplica à indumentária das figuras, que cumpria critérios que correspondiam à realidade quotidiana da época, geografia e âmbito cultural do local onde se realizava a obra. Infelizmente, a maioria dos grupos escultóricos policromados presentes na decoração do exterior das igrejas e catedrais já não possui grande parte da sua cor original. Nalguns casos mesmo, repintes executados ao longo dos séculos sobre estas obras potenciaram a ambiguidade das suas possíveis interpretações<sup>89</sup>.

A quarta função, de “ordenação de leitura”, parece estar relacionada com a forma como a cor conduz o olhar do espectador, na sua leitura de um programa narrativo, regido por um sentido condutor ou de ordenação própria<sup>90</sup>. As cores alternadas que encontramos como fundo de muitos dos ciclos escultóricos, presentes

---

<sup>85</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 282-300).

<sup>86</sup> (RIVAS LÓPEZ, 2008, 285). Traduzido pelo autor.

<sup>87</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 285). Traduzido pelo autor.

<sup>88</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 287). Traduzido pelo autor.

<sup>89</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 290-294).

<sup>90</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 294). Traduzido pelo autor.

tanto no exterior das igrejas como no interior das mesmas (em retábulos ou túmulos feitos em pedra), obedecem a um critério pré-estabelecido pelo artista<sup>91</sup>, no sentido de que não se trata de um mero capricho estético ocasional. A cor é assim determinante como elemento de apoio à coerência do discurso narrativo, que num jogo complexo e sofisticado de disposição de cores, tons, simetrias, alternâncias, hierarquias..., favorecem a correcta leitura das imagens representadas<sup>92</sup>.

Finalmente, a quinta função, a função estética, que na nossa óptica contemporânea, poderia quase “ser independente de qualquer outra consideração” e fazer sentido por si mesma<sup>93</sup>. No entanto, a função estética é perfeitamente compatível com as anteriores funções referidas, pois a intenção didáctica e moralizadora da policromia aplicada na pedra adequava-se naturalmente à sensibilidade medieval, com cores que poderiam resultar chocantes aos nossos olhos, na medida da incompatibilidade ou intensidade cromática<sup>94</sup>, mas que fazem perfeito sentido na mentalidade e olhar da época.

No caso da escultura medieval propriamente dita, nomeadamente a de vulto, a cor, mais do que ser utilizada como um complemento pictórico ou simplesmente um embelezamento, carrega consigo conteúdos simbólicos, muitas vezes difíceis de decodificar. Desde a Antiguidade Clássica que os escultores recorriam à cor para “dar vida” às suas figuras (Fig.7). Essa tradição continuou na Idade Média como uma forma de aproximar a obra esculpida o mais possível à realidade, para isso recorrendo-se à cor (Fig.8). Essa aproximação ao mundo terreno levava à adoração das imagens, à susceptibilidade de as mesmas protagonizarem actos milagrosos<sup>95</sup>. No entanto, é necessário referir que nem toda a escultura medieval era integralmente policromada. Na escultura parcialmente policromada, quando utilizados materiais valorizados como o mármore ou o alabastro, havia casos em que se deixavam grandes superfícies “nuas”, em deliberado contraste com pequenas áreas pintadas. Este tipo de pintura

---

<sup>91</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 294). Traduzido pelo autor.

<sup>92</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 295). Traduzido pelo autor.

<sup>93</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 296).

<sup>94</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 297).

<sup>95</sup> (PÉREZ 2011, 247; 255-256). As esculturas em madeira ou noutro tipo de pedra mais modesto seriam geralmente completamente policromadas. Falamos especialmente daquelas obras reservadas a interiores – (COLLARETA 2008, 67).

parcial, com um extraordinário equilíbrio entre a apresentação do material e a sua manipulação com propósitos de representação é bem claro na escultura em marfim (Fig.9). Também o bronze, por ser um material caro e difícil de trabalhar, tomou a direcção da monocromia na Idade Média, onde a cor era completamente rejeitada, sendo que em alguns casos podia levar uma douradura, como meio de realce do material do próprio bronze, que acabava por ter um acabamento lustroso<sup>96</sup> (Fig.10).

## Os tratados

Na Idade Média, existem manuscritos técnico-artísticos que abordam, do ponto de vista técnico, o uso da cor em variados suportes. Estes são testemunho não só da importância da aplicação da cor durante este período<sup>97</sup>, como também autênticos receituários detalhados da prática laboral medieval. Entre estes, mencionamos apenas alguns dos mais importantes, como o *Mappae Clavicula*<sup>98</sup>, cuja cópia existiu no importante *scriptoria* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, tendo-se perdido<sup>99</sup>, o *De diversis artibus/Schedula diversarum artium*, escrito nos inícios do século XII pelo monge Theophilus (c.1070-1125), o *Livre des Metiers de la ville de Paris*, de Étienne Boileau, datado de 1268, ou ainda o tratado *De coloribus et artibus romanorum de Eraclius*, do século XIII.

Ao contrário da maior parte dos manuscritos desta época, que são compilações de vários textos num determinado momento ou ao longo de séculos, a obra *De diversis artibus*, de Theophilus, será talvez o mais conhecido tratado técnico sobre arte medieval na Europa, com várias cópias espalhadas por diversas bibliotecas europeias, e que “representa a tentativa deliberada de uma pessoa dar forma ao seu próprio conhecimento, e experiência e apresentá-lo de uma forma racional e organizada”<sup>100</sup>. Não se conhece nenhuma cópia em Portugal mas sabe-se que era conhecido,

---

<sup>96</sup> (COLLARETA 2008, 72).

<sup>97</sup> (PÉREZ 2014, 276-277) e (AFONSO e MATOS 2014, 305-317).

<sup>98</sup> Compilação de manuscritos em latim, com receitas não só referentes à produção de cores, como à de metais, vidro, etc. Textos principais datados do século XII, mas com outros de séculos anteriores.

<sup>99</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 312).

<sup>100</sup> C. R. Dodwell (ed.), *Theophilus. De Diversis Artibus* (Londres: Thomas Nelson, 1961), pp. XIII e XIV. Traduzido pelo autor.

nomeadamente através do tratamento dado a determinadas representações figurativas e do uso de cores específicas em diferentes manuscritos de Alcobaça<sup>101</sup>. A obra é constituída por três livros. O primeiro é dedicado à preparação de cores e técnicas de pintura de iluminura e pintura mural. Dentro desta primeira parte, os primeiros dezasseis capítulos concentram-se em técnicas de modelagem para pintura mural e sobre tábuas<sup>102</sup>; do capítulo 17 ao 30, fala-se de procedimentos técnicos, incluindo a moagem de ouro; e do capítulo 33 ao 38, da preparação de pigmentos e tinta para livros iluminados<sup>103</sup>.

No caso da obra do mestre italiano Cennino Cennini (c.1370-c.1440), *Il libro dell'arte* (finais do século XIV), sabe-se que era conhecida em Portugal através da técnica de moldagem utilizada na face do jacente do infante D. Henrique (1394-1460), com “rosto bem vincado e particularizado e executado ainda em vida do próprio, entre 1450-1460”<sup>104</sup>. Tanto esta obra como o tratado de Theophilus não referem especificamente “pintar sobre escultura”, provavelmente porque as técnicas de pintura seriam as mesmas, seja qual for a sua forma, escultórica ou não, era aplicada a mesma técnica dentro de um determinado suporte material<sup>105</sup>.

Mencionamos ainda a existência de outros textos do período de quatrocentos, como o *Experimenta de coloribus*, de Jean le Bègue (1431), o manuscrito H 490 da Faculdade de Medicina de Montpellier (1460-1480) e o manuscrito bolonhês da primeira metade do século XV<sup>106</sup>.

Não sabemos até que ponto estas obras foram usadas como manuais de referência no que diz respeito à pintura da capela real da Batalha, nosso objecto de estudo. É certo que algumas delas eram conhecidas em Portugal e muito certamente utilizadas, como o caso da obra de Cennino Cennini ou o importante tratado de Theophilus. Não conhecemos os tratados ou textos em que se apoiaram os artistas que pintaram a capela real da Batalha, mas não seria estranho se algum dos mestres-de-

---

<sup>101</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 305, 312).

<sup>102</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 305).

<sup>103</sup> (AFONSO e MATOS 2014, 313).

<sup>104</sup> FLOR, Pedro. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2010), 167-168.

<sup>105</sup> (PÉREZ 2014, 277). A autora dá o exemplo do suporte em madeira, explorado por Theophilus.

<sup>106</sup> Referências a estes três manuscritos em: (AFONSO e MATOS 2014, 310).

obras conhecesse alguma destas obras, especialmente dada a importância histórico-artística da capela funerária de Avis no panorama régio português do século XV. Só um estudo aprofundado e especializado, comparando os resultados laboratoriais obtidos através da análise dos pigmentos e suporte pétreo da capela, com as informações dos métodos e receitas fornecidas por estes autênticos manuais técnicos poderia fornecer mais informações e permitir algumas conclusões. Certamente um estudo como esse poderá vir a abrir mais um caminho para a valorização desta obra-prima do tardo gótico português.

### O pintor decorador

“and your standing will be so good for using good colors that if a master is getting one ducat for a figure, you will be offered two [...]. And as the old saying goes, good work, good pay”<sup>107</sup>

Os mais antigos regulamentos corporativos (europeus) a fazer menção à figura do pintor encontram-se no *Livre des Metiers de la ville de Paris*, de Étienne Boileau, datado de 1268<sup>108</sup>, acima mencionado. O ofício de “fazer a imagem” era dividido em duas especialidades: os que esculpiam a imagem e os que pintavam a imagem, cuja clientela incluía a Igreja, príncipes e “outros ricos e nobres homens”<sup>109</sup>. Segundo o regulamento, os pintores de imagens tinham que pintar “todo o tipo de madeira, pedra, osso, chifre, marfim, e toda a maneira de boa e justa pintura”<sup>110</sup>. Ao longo da Idade Média, o ofício do escultor e pintor tendeu a separar-se, e, assim, a especializar-se, não deixando de haver colaborações entre as duas práticas artísticas, como comprovam alguns casos documentados<sup>111</sup>. Em Inglaterra, por exemplo, artistas

---

<sup>107</sup> Daniel Thompson Jr (trad.) *The craftsman's handbook: the italian "Il Libro dell'Arte"* (Nova Iorque: Dover Publications, 1933), 60.

<sup>108</sup> O autor colectou as severas normas que deviam reger tanto a aprendizagem das técnicas como a própria execução material dos trabalhos, e as que deviam submeter-se aos diversos grupos profissionais que trabalhavam junto dos canteiros das catedrais, dentro dos quais se inseriam os pintores policromadores da escultura em pedra – (RIVAS LÓPEZ 2008, 354).

<sup>109</sup> (KATZ 2002, 7).

<sup>110</sup> (KATZ 2002, 7).

<sup>111</sup> Exemplo de parceria na realização do “Puits de Moïse” (1395-1404) no claustro da Cartuxa de Champmol, Dijon, entre Claus Sluter, que esculpiu, e Jean Malouel, que dourou e policromou. Estudos de Susie Nash comprovam que colaboraram de forma conjunta no desenho e realização da obra – (PÉREZ 2011, 256).

encarregues de pintar esculturas alcançaram um maior reconhecimento, recebendo um salário mais elevado que os próprios escultores que as moldavam<sup>112</sup>.

Em território castelhano, é escassa a documentação referente à prática laboral. Só a partir do reinado dos Reis Católicos vemos alguns registos respeitantes a regulamentos corporativos. Nos que existem parece haver uma diferenciação entre a prática da escultura e a da policromia, mas não uma distinção entre o ofício do pintor e o do policromador<sup>113</sup>. Os pintores da corporação de Barcelona, formada em 1450, admitiam pintores de esculturas, retábulos, telas, bandeiras e galhardetes. A de Córdoba (1493) estipulava claramente, numa lista de regras referentes à técnica, que os pintores se dividiam em três grupos: os pintores de *sargas* (pinturas de lona usadas para pendurar na parede ou como bandeiras); os pintores de *moriscos* (tectos em madeira trabalhados) e pintores de imagens (*imaginieros*), que pintavam sobre madeira ou tela, ou ainda, “se desejassem poupar nos gastos”, sobre parede<sup>114</sup>. Os candidatos escolhiam um dos grupos para praticar a sua especialidade, e não podiam trabalhar fora dela: pintores de *sarga* e *moriscos* não podiam praticar enquanto pintores policromadores e de painéis, mas os pintores de imagens podiam experimentar tanto a pintura bidimensional sobre painel, como a tridimensional (imagem de vulto), tendo licença para praticar ambas<sup>115</sup>. Assim funcionava a prática laboral no século XV no contexto cordovês. Nos ateliers parisienses, no início do mesmo século, a pintura de figuras esculpidas – a *estoffiage* -, era paga a um valor tão alto quanto o trabalho de escultura propriamente dito<sup>116</sup>. No caso português, dispomos de um registo tardio da corporação de pintores de Lisboa, datado de 1572, onde se estipulava os movimentos descendentes dos artistas: os pintores que trabalhavam a pintura de imaginária e óleo podiam praticar a pintura a têmpera e fresco ou a pintura de dourado e estofado, sendo o inverso proibido<sup>117</sup>. Desta forma, vemos pintores maiores da arte flamenga, como Rogier van der Weyden e Jean Malouel, a pintarem pormenores escultóricos de túmulos, o primeiro, aplicou cor nos

---

<sup>112</sup> (PÉREZ 2011, 256).

<sup>113</sup> (KATZ 2002, 7).

<sup>114</sup> (KATZ 2002, 7).

<sup>115</sup> (KATZ 2002, 7).

<sup>116</sup> (PASTOUREAU 2004, 145).

<sup>117</sup> (AFONSO 2010, 82).

escudos de armas do túmulo (desaparecido) de Joana de Brabante (1322-1406), e o segundo dourou o túmulo de Philippe (II) da Borgonha, o *Audaz*, cerca de 1384-1410<sup>118</sup>.

Embora seja mais comum encontrar representações de escultores trabalhando a pedra ou a madeira, a importância da utilização da cor levou também à representação dos próprios pintores decoradores de esculturas no pleno acto de pintá-las (Fig.11, 12 e 13). Exemplo disso são algumas das miniaturas iluminadas das *Cantigas de Loor de Sancta Maria*, produzidas cerca de 1280 por Afonso X de Castela, onde são apresentados alguns milagres que envolvem artistas policromadores: a cantiga LXXIV mostra um demónio que, invejoso das habilidades do pintor, puxa literalmente o andaime debaixo dele. A imagem da Virgem, que estava a ser pintada, “ganha vida” e salva-o (Fig.14); na cantiga CXXXVI, um descrente atira uma pedra contra a imagem da Virgem partindo-a, e um pintor, em vez de um escultor, é chamado para fazer reparações; outra vinheta da mesma cantiga mostra o pintor sentado em degraus fora de uma igreja, repintando a escultura no seu nicho, enquanto um aprendiz mói pigmentos numa tábua de pedra (Fig.15)<sup>119</sup>. Outro exemplo encontra-se num manuscrito realizado em Paris em 1401-1402 e intitulado *Das mulheres ilustres*, da autoria de Boccaccio (1313-1375). Ali apresenta-se uma mulher policromando uma estátua da Virgem com o Menino, enquanto sobre a mesa de trabalho está uma tábua com o rosto de Cristo, mostrando as suas habilidades enquanto artista (Fig.16). Finalmente, ainda outra interessante e elucidativa representação presente num manuscrito do século XV dos “Feitos e ditos memoráveis” de Valerius Maximus, que nos mostra mais uma vez a importância da cor na sua relação com a escultura, apresentando um artista com um avental com manchas de cor, empoleirado em cima de uma mesa em pleno acto de trabalho. Sobre essa mesa vêem-se recipientes com cor azul e vermelha. Um das duas esculturas parece inacabada, vendo-se grande parte em branco, enquanto a outra vestida de azul sugere

---

<sup>118</sup> Frits Scholten. *Isabella's Weepers. Ten statues from a burgundian tomb* (Amesterdão: Rijksmuseum, 2013), 14-19.

<sup>119</sup> (KATZ, 2002, 7-9).



um gesto com a mão direita levantada. O artista, assustado, deixa cair o pincel e outras duas personagens olham admiradas<sup>120</sup> (Fig.17).

\*\*\*

O tema da cor na Idade Média é um campo deveras amplo e complexo, com as suas múltiplas problemáticas e ângulos de abordagem, como tivemos oportunidade de constatar no início deste capítulo. Até este ponto, explorámos a temática de forma introdutória e geral.

Entraremos agora na análise de um caso particular, localizado em território português, e datado do século XV: a *Capela do Fundador*, no Mosteiro da Batalha, a que já aludimos anteriormente. Trata-se de um período em que, como menciona Pastoureau, a cor aplicada aos edifícios religiosos vai sendo progressivamente abandonada. Em Portugal, o que chegou até nós não é suficiente para podermos encontrar uma tradição forte de aplicação de cor, especialmente no que diz respeito ao aparelho arquitectónico. No entanto, o caso particular da capela real da Batalha é um exemplo claro de uso amplo da cor e de como esta pode ser tratada sob diferentes perspectivas. Um daqueles casos em que o trabalho pluridisciplinar se torna fulcral para termos um entendimento mais alargado da encomenda e da obra artísticas. A análise dos vestígios das cores encontradas neste espaço só potencia a valorização, não só do panteão de Avis, como de todo o espaço monástico batalhinho.

## **2 – A Capela Real de Avis**

### **2.1. A capela do rei no Mosteiro de Santa Maria da Vitória: um programa dinástico**

Depois de uma primeira abordagem ao tema da cor na Idade Média, e da sua aplicação em obras artísticas pétreas, entraremos agora na análise do caso de estudo deste trabalho, a capela real de Avis (mais conhecida como *Capela do Fundador*) do

---

<sup>120</sup> (PÉREZ 2011, 259-260) e (PÉREZ 2014, 284).

mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha. Primeiro, há que contextualizar sucintamente o surgimento deste mosteiro e desta capela.

Em cumprimento de um voto à Virgem Maria, pela vitória alcançada em Aljubarrota (a 14 Agosto de 1385) e para celebrar esse acontecimento que garantiu a afirmação militar do reino português perante Castela e a legitimidade de uma nova dinastia, o rei D. João I (1357-1433) doa aos frades da ordem de S. Domingos, em 1388, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória<sup>121</sup>. A sua edificação num território isolado potenciou, assim, o desenvolvimento da futura vila da Batalha. Símbolo do poder do rei e testemunho da legitimidade da sua linhagem real, o mosteiro foi concebido, desde o início, com uma notável coerência e uma grandeza que não deixou de ser acrescida com o passar dos anos. O panteão de D. João I, novidade em Portugal no que diz respeito à tipologia de panteões reais<sup>122</sup>, foi criado de raiz, acabando por se tornar num espaço funerário monumental, coroado pela desenvolvida abóbada estrelada de oito pontas, que alberga os restos mortais dos primeiros monarcas da dinastia de Avis.

---

<sup>121</sup> Carta de doação transcrita em Saul António Gomes, *Fontes históricas e artísticas do mosteiro e da vila da Batalha (séculos XIV a XVII)*, vol.1 (Lisboa: IPPAR, 2002), 25.

<sup>122</sup> Até então os reis portugueses optaram, como local de sepultamento, primeiramente por galilé e depois (a partir de D. Dinis) pelo interior do corpo das igrejas, quase sempre associadas a mosteiros da sua devoção. Os locais de enterramento dos reis da 1ª dinastia portuguesa são os seguintes: Santa Cruz de Coimbra (D. Afonso Henriques e D. Sancho I), o Mosteiro de Alcobaça (D. Afonso II, D. Afonso III e D. Pedro I), a Sé Catedral de Lisboa (D. Afonso IV), o mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas (D. Dinis) e o de S. Francisco de Santarém (D. Fernando I). Relativamente a este assunto dos panteões régios portugueses, veja-se: Saul António Gomes. “Percurso em torno do Panteão Dinástico de Avis” in *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. LXX (1997): 197-243; Saul António Gomes. “Os Panteões Régios Monásticos Portugueses nos séculos XII e XIII” in *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*, vol.4 (ASA e Camara Municipal de Guimarães, 1997): 281-295; José Custódio Vieira da Silva. “Da galilé à capela-mor: o percurso do espaço funerário na arquitectura gótica portuguesa” in *O Fascínio do Fim. Viagens pelo Final da Idade Média* (Lisboa, Livros Horizonte, 1997), 45-59; Jorge Rodrigues. *Galileia, locus e memória. Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados em Portugal, do início do século XII a meados do século XIV: da formação do Reino à vitória no Salado*, tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências e Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011; Carla Varela Fernandes. “D. Afonso IV e a Sé de Lisboa. A escolha de um lugar de memória” in *Arqueologia & História*, nº58/59 (2006/2007): 143-166 e Giulia Rossi Vairo. *Isabel de Aragão e D. Dinis de Portugal in vita et in morte: criação e transmissão de memória no contexto histórico artístico europeu*, tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014. Ainda de referir que o primeiro edifício funerário medieval de planta centrada que se conhece em território nacional é a designada Capela dos Mestres, do Santuário de Nosso Senhor dos Mártires, em Alcácer do Sal, fundada em 1333 – Pedro Redol e Orlindo Jorge. “Programa e projecto de arquitectura no Panteão Régio da Batalha (1415-1437)”. *Cadernos de Estudos Leirienses*, nº11 (2016): 305-316.

Seguindo os dados da historiografia da arte mais actual<sup>123</sup>, o trabalho de planeamento e construção da capela ficou a cargo do mestre Huguet<sup>124</sup>, segundo mestre-de-obras do mosteiro, que dirige a obra de 1402 a 1438, data de sua morte, tendo já trabalhado em parceria com o primeiro mestre, Afonso Domingues<sup>125</sup>.

Segundo a análise estereotómica e estilística efectuada à parede norte da capela real (parede de ligação à igreja) por Jean-Marie Guillouët, a construção do panteão real parece ter-se iniciado precocemente, no momento em que se fechava, a poente, a nave sul da igreja<sup>126</sup>. Um momento que poderá ter coincido com o fim da direcção do estaleiro por Afonso Domingues ou início da de Huguet, entre cerca de 1402 e 1406<sup>127</sup>. Assim sendo, é possível que o rei tenha decidido criar um panteão familiar ainda num período anterior ao seu testamento de 1426, e mesmo anterior à morte de sua mulher, D. Filipa de Lencastre em 1415<sup>128</sup>. Tratou-se efectivamente de uma decisão de D. João I de se fazer sepultar num espaço autónomo que mostrasse o poder e prestígio da nova dinastia de Avis<sup>129</sup>. Determinou no seu testamento, assinado a 4 de Outubro de 1426, “que nosso corpo se lamçe no Moesteiro de Samta Maria da Vitoria, que nos mandamos fazer com a rrainha dona Felipa, mynha molher [então já falecida em 1415] [...] E esto seja na capella moor, asy como ora ella jaaz, ou na outra [capela] que nos ora mandamos fazer despois que for acabada”<sup>130</sup>, dando a entender que por essa altura a capela estava em fase de construção. Só em 1434 (D. João morre em Agosto de 1433) os restos mortais dos monarcas foram trasladados para o local, sendo por esta altura dada como concluída a construção do espaço<sup>131</sup>.

---

<sup>123</sup> José Custódio Vieira da Silva e Pedro Redol. *Mosteiro da Batalha* (Lisboa: IPPAR/SCALA, 2007); Pedro Redol e Saul António Gomes (coord.). *Mosteiro da Batalha. Centro de Interpretação* (Lisboa: DGPC, 2014); (REDOL e JORGE 2016, 306).

<sup>124</sup> (SILVA e REDOL 2007, 77).

<sup>125</sup> (SILVA e REDOL 2007, 19); (REDOL e GOMES 2014, 61).

<sup>126</sup> (REDOL e JORGE, 2016, 306).

<sup>127</sup> (REDOL e JORGE, 2016, 306-307 e 309).

<sup>128</sup> Os restos mortais da rainha foram trasladados para a capela-mor da igreja do mosteiro a 9 de Outubro de 1415, vindos do Mosteiro de Odivelas, onde ficaram até à conclusão do panteão régio em 1434 – (REDOL e JORGE 2016, 309).

<sup>129</sup> (SILVA e REDOL 2007, 75); (REDOL e GOMES 2014, 77). Não há consenso em relação à data nem às condições concretas em que D. João I tomou a decisão de se fazer sepultar no mosteiro – (REDOL e JORGE 2016, 305-316).

<sup>130</sup> (GOMES 2002, vol. I, 134-135).

<sup>131</sup> (SILVA e REDOL 2007, 75); (REDOL e GOMES 2014, 77-78).

Tal como D. João I clarifica no seu testamento (1426), a utilização do espaço da capela real destinava-se a reis, filhos e netos de reis, seja na apropriação do espaço em altura, com túmulos como o do próprio D. João e D. Filipa, que ocupa o espaço central, seja no chão e paredes, tendo que deixar um terço de todos os seus bens para manutenção da sua sepultura, incluindo missas: “mandamos e emcomendamos ao dicto iffante [D. Duarte] e a outro qualquer que for Rey destes regnos que nom comsymtam que nymguem se lamçe nem soterre demtro no jaziiguo [moimento/túmulo] que nos mandamos fazer em a nossa capella, em alto nem no chãao, salvo se for Rey destes rregnos. E mandamos que pellos jazyguos das paredes da capella todas em quadra, asy como sam feytas se posam lamçar filhos e netos de rreix e outros nom [...] E doutra guisa se nom posa nenhum lamçar nos jaziiguos da dita nossa capella asy dos de cima que apropiamos para os rreix como dos outros darredor della que apropiamos aos filhos e netos dos rreix, salvo leixando aa dita capella o terço de todollos bens e cousas que asy quiserem leixar ao dito Moesteiro pella guisa suso dita”<sup>132</sup>. Esta distribuição simbólica de D. João I acabaria por ser alterada na prática, criando-se outra solução nos anos de 1434-1440<sup>133</sup>, pois mais nenhum rei optou por ser aqui sepultado, ficando a corresponder um altar e armário, a cada túmulo de cada filho de D. João I.

Estamos perante uma obra monumental sem paralelo até então e mesmo depois, em território nacional, estando na vanguarda estética do seu tempo. Na mesma linha, seguem-se, na península ibérica, outras construções que se assemelham tipologicamente à capela da Batalha, como a capela tumular do Condestável D. Álvaro de Luna, adossada ao deambulatório da Catedral de Toledo (a construção tem início em 1435) e a capela do Condestável da Catedral de Burgos (1484-1494), construída sob a direcção de Simão de Colónia, e que será o culminar deste tipo de realizações<sup>134</sup>. Sinal inequívoco de uma tomada de “consciência histórica de si próprio” no modo

---

<sup>132</sup> (GOMES 2002, 138-139).

<sup>133</sup> (GOMES 1997, 100).

<sup>134</sup> (REDOL e JORGE 2016, 311). A realidade das capelas funerárias em território português antecede naturalmente no tempo a capela batalhina. A título de exemplo referimos o caso da capela funerária do bispo D. Pedro no claustro da Sé de Évora (séc. XIV).

como o homem de poder se faz tumular no final da Idade Média, assumindo a sua história pessoal, o seu privado, tumultuando-se com a família<sup>135</sup>.

## 2.2. Policromia sobre pedra na capela real: levantamentos e interpretações

A capela real da Batalha (Fig.18) não parece tratar-se do único local onde foi aplicada policromia sobre pedra. O historiador Saul António Gomes<sup>136</sup>, que já se debruçou sobre a existência de vestígios de cor no mosteiro, refere que o vão da capela de Nossa Senhora da Piedade (lado da Epístola), tem “restos importantes de pintura parietal, de fundo vermelho decorado por flores e ramagens, numa clara continuidade iconográfica de imitação da textura dos brocados, mas não do mesmo nível pictórico e técnico, das pinturas da Capela do Fundador”. Continua o autor, que “é provável que [estas pinturas] pertencessem a um programa de decoração cenográfica daquele espaço religioso que conjugava não só a pintura mural como também outros elementos cenográficos”<sup>137</sup>. Também na abóbada da sacristia do mosteiro, existem importantes pinturas murais (1402-1415), que vale a pena mencionar, e que representam cinco anjos símbolos integrantes do programa de legitimação e enaltecimento da dinastia de Avis, materializado neste monumento, através da representação das armas reais que seguram<sup>138</sup>. Também ainda de referir as pinturas murais do claustro real, já dos inícios do século XVI<sup>139</sup>.

No decorrer do projecto *Monumental Polychromy: Revealing Medieval Colours at Batalha*, referente à capela real, foram efectuadas duas campanhas de recolha de amostragens de pigmentos *in situ*, por parte do Laboratório Hércules de Évora, um dos

---

<sup>135</sup> Emídio Ferreira. *Um pensamento de pedra. Os jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães* (Guimarães: Fundação da cidade de Guimarães, 2013), 46-47.

<sup>136</sup> (GOMES 1997, 97-132).

<sup>137</sup> (GOMES 1997, 102).

<sup>138</sup> (AFONSO 2010, 82-93); (GOMES 1997, 102-112).

<sup>139</sup> Boletim da DGEMN, nº106, 1961.

parceiros deste projecto<sup>140</sup>. A primeira, feita no dia 22 de Janeiro de 2016, cingiu-se ao túmulo conjugal de D. João I e D. Filipa de Lencastre e ao túmulo de D. Pedro, do qual ainda não foram feitas análises. A segunda e principal campanha realizou-se nos dias 15 e 16 de Setembro de 2016, e implicou a colocação de andaimes para alcançar zonas de pigmentação mais elevadas, nomeadamente os capitéis dos grandes pilares compósitos que sustentam a abóbada estrelada. Recolheram-se amostragens nos capitéis dos pilares 1 e 2 (Fig.18); no painel 1, o altar de D. Pedro; no painel 7, o túmulo de D. Henrique, incluindo o frontal original<sup>141</sup> e o túmulo de D. João, incluindo também o frontal original (Fig.18). Nos restantes altares não foram encontrados nenhuns vestígios de pigmentos. Provavelmente nunca receberam nenhuma pintura mural, sendo embelezados com outras soluções estéticas como retábulos ou esculturas, por exemplo.

### **2.2.1. O octógono central: o túmulo dos *fundadores***

A capela apresenta uma configuração quadrangular onde se insere, ao centro, um octógono, delimitado por oito pilares compósitos, ligados entre si por arcos quebrados peraltados, ornados com cairéis. É precisamente na zona dos capitéis e arcos desse octógono central que vislumbramos uma das áreas com policromia melhor conservadas em todo o espaço da capela (Fig.19 e 142). Uma área polícroma tão notória que o próprio Vergílio Correia refere em 1929, na sua obra sobre o Mosteiro da Batalha, “os restos dourados e vermelhos revelam que o interior [da capela real], como o da rotunda de Tomar, foi policromado”<sup>142</sup>.

É-nos apresentada na zona dos capitéis (ponto de amostragem no pilar 1 – Fig.20) uma alternância de vermelho no fundo do cesto dos capitéis (vermelhão) e verde nas zonas de ligação entre capitéis (pigmento alterado para um cinzento

---

<sup>140</sup> Todas as identificações dos pigmentos e materiais resultam das análises laboratoriais realizadas pelo Laboratório Hércules.

<sup>141</sup> Os frontais dos túmulos dos infantes na capela real não são os originais. Os correspondentes aos infantes D. João e D. Henrique encontram-se no claustro Afonso V, o de D. Fernando está inserido em vitrina na exposição permanente na sala interpretativa do mosteiro, e o de D. Pedro perdeu-se.

<sup>142</sup> Vergílio Correia. Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha (Porto: Litografia Nacional, 1929), 36.

esverdeado) (Fig.20), enquanto todo o trabalho escultórico dos mesmos, com elementos vegetalistas desenvolvidos, é revestido a dourado (folha de ouro) (Fig.21)<sup>143</sup>. Os ábacos dos capitéis são compostos alternadamente em caneluras policromadas na seguinte ordem (de cima para baixo): verde (alterado para tons cinzento), dourado, vermelho, dourado (Fig.22). Ainda temos presente mais uma vez, a percorrer toda a zona inferior do cesto dos capitéis, revestindo caneluras, o verde (alterado para cinzento, tal como no espaço entre capitéis), o dourado e, na última secção antes de chegar ao fuste propriamente dito, novamente o verde (muito alterado para tons de azul claro, possivelmente pelo contacto directo com o suporte pétreo) (Fig.23). Esta configuração de cores repete-se tanto no conjunto de capitéis dos outros pilares, como nos arcos acarelados, onde também é visível a olho nu a policromia remanescente, mas onde não foram recolhidos pigmentos dessa área, nem da zona da abóbada.

No segundo pilar escolhido para análise comparativa (Fig.24) encontramos, para além de pigmentos semelhantes aos utilizados no pilar anterior, um capitel sem alguma da sua decoração escultórica, que terá desaparecido algures no tempo. No seu lugar pintaram-se os elementos que outrora aí teriam existido, muito possivelmente uma configuração tardia no século XV ou posterior, visto que o fundo é cinzento e as folhas douradas. Ora esse cinzento é apresentado da mesma forma que o cinzento esverdeado da zona de revestimento de fundo dos capiteis, que originalmente seria verde. Se olharmos para as análises laboratoriais a primeira camada de pigmento desse “fingido” está mais próximo de um cinzento do que de um verde. Conclui-se que, tendo o autor desse trabalho visto já esse verde do fundo dos capitéis bastante alterado, acabou por imitar o tom da cor na substituição do elemento escultórico por um, se quisermos, *trompe-l’oeil*.

O túmulo conjugal de D. João I e D. Filipa de Lencastre é obra inovadora neste tipo de configuração de túmulo com jacente duplo em território português<sup>144</sup> (Fig.25).

---

<sup>143</sup> Noutras zonas de outros pilares verifica-se alternância contrária de fundo do capitel verde (pigmento cinzento esverdeado) e vermelho nas zonas de separação de capitéis.

<sup>144</sup> (FERREIRA 2013). Sobre esta temática veja-se: Dionísio M. M. David. *Escultura Funerária Portuguesa do Século XV*, dissertação de Mestrado em História da Arte. Texto Policopiado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, [1989]; (GOMES 1994); José Custódio Vieira da Silva e Joana Ramôa Melo. “A escultura tumular do século XV em Portugal: novos retratos sociais

É constituído por uma larga e alta arca rectangular de calcário branco, assente sobre oito leões, e rematada por dois jacentes. As faces laterais da arca apresentam extensos epitáfios laudatórios, sendo o da esquerda dedicada à rainha (não conserva tantos vestígios de policromia), e o da direita ao rei, onde ainda é possível ver bem o azul (azurite subjacente a folha metálica) que preenche cada letra da inscrição (Fig.26).. A face da cabeceira apresenta as armas da Ordem da Jarreteira e, a dos pés, uma profusa composição vegetalista de ramos e folhagem que ocupa toda a área, e que lembra, efectivamente, os padrões têxteis flamengos da época (Fig.27)<sup>145</sup>. Desta zona foi possível encontrar um minúsculo vestígio de *bolus*<sup>146</sup> alaranjado, possivelmente correspondente à cor vermelha, segundo a análise laboratorial (Fig.27). A percorrer o rebordo da tampa temos um friso vegetalista quebrado pelas divisas *por bem* e *y me plet*, do rei e rainha, respectivamente (Fig. 28). Logo abaixo temos um outro friso em relevo com enrolamentos vegetalistas pintados a dourado com um fundo em vermelho (na sua maioria) alternado com apontamentos de azul, num tom claro, na zona da cabeceira (Fig.29, 30 e 31).

Sobre a arca tumular, de cabeças coroadas assentes sobre duas almofadas, mostram-se D. Filipa e D. João I, à esquerda e direita respectivamente, lado a lado, com “as mãos direitas unidas em gesto de afirmação conjugal”.<sup>147</sup> Encontramos, desde logo, vestígios de cor nos escudos de armas do rei e da rainha que se encontram na terminação de cada baldaquino que coroa cada jacente. De referir que os baldaquinos são cópias dos originais, que se encontram guardados em reserva e que ainda apresentam restos de pigmento em algumas áreas (Fig. 32, 33 e 34). Conseguimos ver claramente que cada escudo de armas foi cortado do seu baldaquino respectivo original e colocado nas respectivas cópias que se encontram na capela.

Voltando às cores dos escudos de armas, análises laboratoriais permitiram identificar a utilização da técnica a óleo (o óleo como aglutinante aplicado à pedra): o

---

para um novo tempo” in *A escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, coord. Pedro Flor e Teresa Leonor M. Vale (Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011), 55-79.

<sup>145</sup> Inclusive, em alguns casos previa-se que colchas adamascadas, por exemplo, cobrissem os sarcófagos.

<sup>146</sup> Camada prévia de douramento a água, constituída por argilas muito finas e purificadas (alumino silicatos, óxidos de ferro).

<sup>147</sup> (SILVA e REDOL 2007, 78).



de D. João I (Fig.35) apresenta utilização de azurite sobre folha metálica de prata na zona dos escudetes e vermelho sobre folha de ouro (vermelhão), em toda a bordadura constituída por seis castelos (que certamente seriam revestidos com folha de ouro). A folha de metal seria utilizada apenas em pormenores esculpidos<sup>148</sup>, como se verifica não só nos brasões dos reis, mas também nos pormenores escultóricos dos túmulos dos infantes. O seu método de aplicação, com pequenos quadrados de folha metálica, muitas vezes ultrapassava a zona de incidência, o que explica o facto de nas amostras recolhidas encontrarmos o pigmento sobreposto à folha metálica, que normalmente, sendo o material mais caro, teria de ser sempre a última camada (a que ficava à vista). Assim explica-se a sobreposição do pigmento vermelho sobre a folha de ouro (vermelho na bordadura com castelos em folha de ouro), e o pigmento azul sobre a folha de prata (azul dos escudetes com moedas em folha de prata) (Fig.35).

No escudo de D. Filipa (Fig. 36), com as armas da Casa Real de Avis à esquerda, apresenta-se a mesma solução utilizada no escudo de D. João, com a azurite como cor de fundo dos escudetes e do lado direito, as armas da Casa de Lencastre (de seu pai João de Gant), com escudo esquartelado em quatro zonas alternadas entre leões com fundo em vermelhão sobre folha de ouro e flores-de-lis em fundo de azul num tom mais claro do que o utilizado no fundo dos escudetes das armas de Avis. Ambos os escudos são pontuados por coroas, que, provavelmente seriam douradas e talvez vermelho (só se conseguiu identificar o preparado), segundo podemos antever pela representação do escudo de D. Filipa (Fig.36). Segundo a análise laboratorial com observação à lupa binocular parecem existir vestígios de um estrato de cor vermelha intensa sobre o *bolus*. Constatou-se, através de comparações, que foram utilizados os mesmos tipos de pigmentos em ambos os escudos e no restante túmulo (apenas com algumas variações de tons), como por exemplo o vermelho utilizado na bordadura dos escudos de armas, é o mesmo usado no fundo do friso com elementos vegetalistas em relevo.

No jacente de D. João I foi apenas possível encontrar vestígio de pigmento na almofada superior onde assenta a sua cabeça, que seria pintada em tons de verde

---

<sup>148</sup> O ouro e a prata não são aqui aplicados como pinturas (não são pigmentos em pó misturados com um ligante), mas aplicado em folha que se cola ao *bolus*, num processo de *douramento*.

claro, quase azul (Fig.37). No jacente de D. Filipa identificou-se, a partir de duas amostras, a presença da cor azul, uma delas numa das reentrâncias das dobras do manto (lado esquerdo), outra, na junção entre a almofada e o pescoço da rainha (Fig.37). No primeiro caso, tratar-se-á possivelmente de um azul mais intenso, mas mais claro do que o utilizado nos escudetes dos escudos de armas. No caso da almofada será um tom de azul muito claro, em contraste com o utilizado no manto. Será importante pensar porquê existirem tão poucos vestígios de cor na arca tumular dos reis, com especial destaque para a zona dos jacentes. Teria o túmulo conjugal sido integralmente policromado? Possivelmente sim, se não todo, quase na sua totalidade, dados os vestígios dispersos encontrados<sup>149</sup>. Não sabemos em que condições o túmulo chegou ao século XIX, especialmente com as destruições das tropas francesas em 1810, mas é certo que partes do túmulo foram substituídas por outras idênticas, preservando-se nessas vestígios de policromia, como é o caso dos baldaquinos (Fig.32, 33 e 34). Também é certo que com essas substituições de elementos parciais, incluindo todo o jacente de D. João I (que se encontra em exposição na sala interpretativa do mosteiro, e do qual não foram retiradas amostras de pigmentos), não se teve intenção de reconstituir a cor original, o que pode indicar que nessa altura os vestígios de cor pudessem ser já mínimos.

### **2.2.2. Os túmulos da *Ínclita Geração*: um programa uniforme**

Na parede de fundo da capela (lado sul) encontramos os 4 túmulos em arcosólio de quatro dos filhos de D. João I e D. Filipa (Fig.38). Da direita para a esquerda, e seguindo a ordem hierarquicamente estabelecida, temos: D. Pedro (1392-1449), duque de Coimbra, e sua mulher D. Isabel de Urgel (1408?-1469) <sup>150</sup>; D. Henrique (1394-1460), duque de Viseu; D. João (1400-1442), mestre da Ordem de

---

<sup>149</sup> Não sabemos se os jacentes seriam inteiramente policromados, assim como os suportes da arca tumular, de onde até agora não foram encontrados vestígios de cor.

<sup>150</sup> Sua mulher, D. Isabel de Urgel, tem um túmulo atribuído a si no convento de S. Clara-a-Nova, Coimbra (originalmente em Santa Clara-a-Velha). Trata-se de um túmulo de meados do século XV policromado.

Santiago<sup>151</sup> e sua mulher D. Isabel de Bragança (?-1465) e D. Fernando (1402-1443). A cada túmulo corresponde um altar na parede este, seguindo a mesma ordem hierárquica, agora da esquerda para a direita. O programa comemorativo dos infantes, com os respectivos altares, acabou, assim, por alterar a ideia original de D. João (como vimos anteriormente explícito no seu testamento), de ocupar o espaço parietal a toda a volta da capela com outras sepulturas.

Depois da morte de D. João I é D. Duarte que, preservando e exaltando a memória de seu pai, acaba por concluir as obras na capela, com o remate do extenso discurso laudatório inscrito na pedra, nas faces laterais do túmulo duplo de seus pais, e com a construção dos túmulos de seus irmãos. Tão importante como apresentar D. João como o monarca ideal, seria crucial apresentar a sua família, os seus filhos em particular, como um modelo de unidade e harmonia a seguir<sup>152</sup>. Trata-se efectivamente de um programa uniforme, em que todos os túmulos apresentam as mesmas soluções construtivas e decorativas, mas também individualizado, não só pela organização de cada altar com a sua própria invocação, mas especialmente com a representação dos elementos identificadores de cada um, através do uso da heráldica e empresas pessoais (emblemática) nos frontais tumulares. Apesar da unidade compositiva dos túmulos em arcossólio, não deixam de existir algumas singularidades, especialmente nos *moimentos* de D. João (m.1442) e D. Henrique (m.1460). O de D. João apresenta um baixo-relevo no fundo do arcossólio, cópia do século XIX/XX do original que se conserva em reserva, e cuja localização primitiva não é clara, e duas representações da sua empresa pessoal relevadas e policromadas inseridas no lado esquerdo da parede superior ao próprio túmulo. Destes elementos não foram recolhidas amostras mas deduz-se, pelos vestígios visíveis, que seriam dourados (Fig.39). No túmulo de D. Henrique, temos a particularidade da existência de um jacente, uma solução que acabou por individualizar a sua memória.

---

<sup>151</sup> “No fim do mez de Outubro d’este anno de mil e quatrocentos e quarenta e dois, o Infante D. João em a villa d’Alcacere do Sal acabou sua vida de febre, d’onde levaram seu corpo ao mosteiro da Batalha, onde tem sua sepultura, dentro da capella d’El-Rei D. João seu padre, e foi sua morte com dôr e tristeza de muitos muito sentida (...)” – Rui de Pina. *Crónica d’El-Rei D. Afonso V*, vol.2 (Lisboa, Mello d’Azevedo, 1902), 10.

<sup>152</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 14).

A estrutura de cada *moimento* dos infantes desenvolve-se, a nível decorativo, num enquadramento retabular de molduras, pináculos e cogulhos, inspirado claramente na estrutura do pórtico sul de entrada na igreja da Batalha, e que segue o mesmo modelo em todos os túmulos (com pequenas variantes). A enquadrar o arcossólio, desenvolve-se um gablete quadrangular, decorado com rendilhado e emoldurado de ambos os lados por pináculos cogulhados. As arquivoltas são ornamentadas com variados elementos vegetalistas. A arca tumular propriamente dita, inserida no arcossólio, é constituída por tampa semicilíndrica rematada nas arestas laterais e inferior por grade de cogulhos (excepção da de D. Henrique, que tem jacente). Os dois conjuntos centrais, que dizem respeito a D. João e D. Henrique, encontram-se unidos, partilhando o mesmo pináculo, enquanto os das extremidades (de D. Fernando e D. Pedro), estão isolados, através da separação dos mesmos túmulos centrais, por colunas esguias de suporte da abóbada da capela (Fig.38).

Iniciando a descrição dos locais onde foram recolhidas amostragens de pigmento<sup>153</sup>, encontramos na zona superior correspondente aos cogulhos do pináculo de junção do túmulo de D. Henrique e D. João, vermelho na base e dourado no elemento vegetal propriamente dito (Fig.40). O dourado continua a ser utilizado em toda a parte relevada dos elementos vegetalistas do pináculo. Também se identificou utilização de verde (de cobre) em zona de folhagem relevada (Fig.40). A combinação de vermelho e dourado no túmulo de D. Henrique parece ser uma constante nas zonas de preenchimento de fundo e elemento vegetalista relevado, respectivamente (Fig.41). Também foi identificada uma amostra, retirada da zona de fundo do friso com inscrição do frontal original do túmulo de D. Henrique (que se encontra no claustro afonsino do mosteiro), e que corresponde ao preto (Fig.42 e 43). Deixamos a análise da pintura mural do arcossólio deste túmulo para secção própria (2.4.).

No túmulo de D. João retiraram-se três amostras do frontal original do mesmo, também guardado no claustro afonsino do mosteiro (Fig.44). Duas delas dizem respeito à zona de ramagens da empresa do infante, uma talvez com vestígios do que teria sido dourado (camada preparatório?), outra como tendo sido vermelho, neste

---

<sup>153</sup> Foram recolhidas amostras do túmulo de D. Pedro, mas não foram analisadas até ao momento. No entanto identificaram-se à partida o dourado, vermelho, preto e verde, à semelhança dos outros túmulos.

caso com semelhanças aos componentes químicos do pigmento vermelho encontrado na arca tumular (estrato cor laranja). A terceira amostra encontra-se na zona do escudo de armas de Portugal, e apresenta também semelhanças com a constituição do pigmento vermelho (Fig.44). Não foram recolhidas amostras do túmulo de D. Fernando, nem do seu frontal original, dado que não se encontraram vestígios da existência de cor, o que não significa que não existissem.

### 2.2.3. Análise interpretativa

Uma cor é definida e estimada tanto em função da sua *nuance* estritamente cromática, quanto, senão mais, em função do seu brilho e da sua luminosidade<sup>154</sup>.

Como referimos no início desta dissertação, ao embrenharmo-nos pela história da cor e suas funções e significados, é preciso ter em consideração factores de diferenciação não só geográficos e culturais, mas também cronológicos. No caso da capela real da Batalha, falamos do século XV português, onde não conhecemos uma grande tradição de aplicação de cor à pedra, quando comparado com o caso da vizinha Castela, por exemplo (especialmente nos séculos XIII-XIV), pelo menos que tenha chegado até nós. No entanto será certo pensar que a policromia na imaginária, estruturas retabulares e mesmo na estrutura arquitectónica, seria “permanente na visão devocional do português medievo [...] quanto não, à semelhança do que se observa no centro da Europa, por tímpanos e pórticos, capitéis e colunas, cadeirais e arcosólios tumulares”<sup>155</sup>. O historiador Saul Gomes reforça a ideia de que não seria estranho os portugueses conhecerem estas tipologias de ornamentação pictórica aplicadas nas igrejas e mosteiros<sup>156</sup>.

Dentro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória não encontramos sinais muito evidentes de aplicação de cor no aparelho arquitectónico ou escultura arquitectónica,

---

<sup>154</sup> (TIMBERT 2013, 5).

<sup>155</sup> (GOMES 1997, 114-115).

<sup>156</sup> (GOMES 1997, 115).

para além do caso na cabeceira da igreja, a que já fizemos referência anteriormente. A aplicação de cor na arquitectura da capela real parece ter uma evidência especial, cingindo-se a zonas pontuais, não ocupando o aparelho arquitectónico integral, como vemos noutros casos de catedrais e igrejas na Europa. Aqui a cor pontua basicamente a decoração dos capitéis e arcos do octógono central, os túmulos dos infantes (onde se insere a pintura do intradorso do arcossólio do túmulo de D. Henrique e a empresa relevada do infante D. João na parede por cima do seu túmulo) e a parede do altar do infante D. Pedro.

Neste contexto no qual se insere a capela real da Batalha, não fará sentido aplicarmos todas as cinco funções da cor, apresentadas por Rivas López na sua tese, pois não estamos perante um contexto de programa narrativo com escultura figurativa de temática sacra. Apesar desse facto, no século XV a distinção entre motivos heráldicos e religiosos não seria tão clara como hoje possamos perceber, separando o religioso do laico<sup>157</sup>. Como reforça a investigadora Begoña Farré Torras, apesar de, na Batalha se ter dado ênfase à representação heráldica personalizada, o sentido religioso/espiritual não deixou de estar presente: “there is no doubt that the princes would have also sought a way of expressing their piety where it most counted: their final resting place. (...) in addition to the factors pointed out by Hablot that would have given a spiritual dimension to the emblematic display at the King’s Chapel, some of the devices featured on the princes’ tombs are of an outright religious nature in themselves”<sup>158</sup>. A capela real apresenta-nos, assim, um programa heráldico apoiado num sentido laico, na lógica de identificação e afirmação do indivíduo através da sua heráldica (linhagem) e empresa pessoais<sup>159</sup> (que começou a manifestar-se com notoriedade na tumulária portuguesa do século XV), mas também sacro<sup>160</sup>.

Depois de termos descrito as zonas policromadas da capela, identificando algumas das cores utilizadas (a partir das amostras retiradas), avançamos agora com algumas considerações interpretativas da aplicação das cores no espaço arquitectónico, tendo como base de apoio alguns dos resultados obtidos pelo

---

<sup>157</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 52). Traduzido pelo autor.

<sup>158</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 52).

<sup>159</sup> Sobre empresas veja-se o início do subcapítulo 2.3., sobre o altar de D. Pedro.

<sup>160</sup> Para mais considerações acerca da sacralização da heráldica na capela real da Batalha ver: FARRÉ TORRAS 2014, 50-56.

Laboratório Hércules (total de 54 amostras de pigmento recolhidas – Fig.18). Antes de entrar na análise das cores presentes na capela, é preciso mencionar que os artistas medievais geralmente faziam tinta a partir de materiais coloridos que eram moídos em pó e misturados com um aglutinante líquido. Muitos dos melhores pigmentos não vinham directamente da natureza mas eram obtidos através da alquimia, uma prática experimental que antecede a química moderna. Além de tentarem transformar metais básicos em ouro, os alquimistas exploraram a forma como os materiais interagiam e se transformavam<sup>161</sup>. Actualmente, a química aprofunda o nosso conhecimento acerca da identificação dos pigmentos, e potenciais transformações ocorridas nos mesmos ao longo do tempo, onde certos pigmentos, em contacto mais directo com as condições atmosféricas, e quimicamente mais instáveis, mudam de cor para tons mais escuros ou corroem o suporte, como é o caso do verde (*verdigris* ou verdete) aplicado nos manuscritos, destruindo por vezes o pergaminho.

A primeira cor em análise, o dourado, com a aplicação da folha de ouro (Au), parece predominar na capela<sup>162</sup>. O dourado, na sensibilidade medieval, inserida numa problemática teológica - tal como a cor em geral -, tanto podia ser associado à luz como à matéria (lembramos o debate entre os cromófilos e cromóforos na concepção da cor: aqueles que associavam a cor como sendo uma fracção da luz, e por isso proveniente do divino, ou aqueles que a associavam a uma expressão terrena, de luxo e *vanitas*<sup>163</sup>). Como explica o investigador Jorge Rivas López, “luz e cor são notas fundamentais do gosto medieval, expressão de riqueza e piedade, assim como recursos de ornato e em alguns casos, factor determinante na configuração do espaço sagrado”<sup>164</sup>. O ouro, na cultura e sensibilidades medievais associa-se mais à cor branca do que amarela, traduzindo a ideia de branco intenso (“mais branco do que branco”<sup>165</sup>), “paleta cromática necessária para hierarquizar o celeste, o divino”<sup>166</sup>. É preciso não esquecer que o carácter imanente da luz na pintura medieval, patente, até

---

<sup>161</sup> Sobre a alquimia das cores ver: Spike Bucklow. *The alchemy of paint: art, science and secrets from the Middle Ages* (Marion Boyars Publishers, 2009). Ver também o vídeo: “The Alchemy of color” (J. Paul Getty Museum, Los Angeles) - <http://blogs.getty.edu/iris/video-the-alchemy-of-color/>

<sup>162</sup> Lembramos a influência que o mundo bizantino e germânico teve na aplicação do dourado na igreja cristã, especialmente a partir do século XI - PASTOUREAU 2004, 145.

<sup>163</sup> (PASTOUREAU 2004, 137-139).

<sup>164</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 244).

<sup>165</sup> (PASTOUREAU 2004, 147).

<sup>166</sup> (PASTOUREAU 2004, 147).

aos finais do século XIV, em todas as disciplinas pictóricas, em especial a pintura retabular e a iluminura, através do uso da folha de ouro e outros materiais, procede da arte bizantina, via territórios como a costa oriental e norte italiana<sup>167</sup>. As fontes da influência do papel desempenhado pela luz no sagrado, também partiram do mundo germânico do norte da Europa, onde eram reconhecidos poderes taumatúrgicos ao ouro e às pedras preciosas<sup>168</sup>.

Dadas as características compositivas da capela real, no contexto de quatrocentos, com uma predominância para os elementos de afirmação dinástica e pessoal dentro de uma linhagem, parece-nos mais acertado não entrar em concepções do pensamento medieval de teor mais teórico ou abstracto, se quisermos, e fazermos desde logo, uma associação do dourado como símbolo de poder económico, ostentação de um espaço funerário de reis e filhos de reis, e uma associação directa com o divino e com o carácter sacro inerente a este espaço. Efectivamente é esta cor que reveste alguns dos elementos mais importantes do espaço, neste caso os símbolos das empresas e da maior parte da escultura arquitectónica com elementos vegetalistas: os capitéis vegetalistas dos pilares compósitos do octógono central (Fig.45); cogulhos do pináculo que faz a junção entre o túmulo de D. Henrique e D. João (Fig.40); escultura arquitectónica vegetalista da arquivolta do túmulo de D. Henrique; símbolos da empresa pessoal de D. Pedro na pintura mural do seu altar; preenchimentos da empresa de D. Henrique no intradorso do arcosólio do seu túmulo; assim como os elementos vegetalistas do friso que antecede a tampa em toda a volta do túmulo conjugal (Fig.28 e 29). Não é assim estranha a sua presença predominante na capela funerária dos reis fundadores da dinastia de Avis, um espaço de celebração de memórias e da glória de reis.

A cor vermelha e azul são, logo à partida, as cores de D. João I<sup>169</sup>. São pois as que ocupam grande parte da decoração do seu túmulo conjugal (fundo do friso em

---

<sup>167</sup> Pedro Redol. "A luz na pintura europeia medieval e moderna". *Gazeta de Física*, vol.39, nº1/2 (2016): 25-25, <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/985/pdf>

<sup>168</sup> (REDOL 2016, 25-26).

<sup>169</sup> Henrique Nuno Gomes de Avelar e L. Ferros. "As Empresas dos Príncipes da Casa de Avis" in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento: XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*, vol. 7, coord. Vítor Pavão dos Santos (Lisboa: Presidência do Concelho de Ministros/comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, 1983), 228.



relevo com os enrolamentos vegetalistas - Fig. 30 e 31; azul no preenchimento das letras da inscrição da face lateral direita do túmulo - Fig.26). Outra área onde estas cores predominam diz respeito ao domínio da heráldica, nos brasões de D. João I e D. Filipa de Lencastre (Fig.35 e 36). Antes dos pintores, os tintureiros e os heraldistas foram os primeiros “especialistas” da cor, explica Pastoureau<sup>170</sup>. No Ocidente do fim da Idade Média, a difusão material dos escudos de armas é tal que as suas cores aparecem frequentemente em vários lugares e circunstâncias. Costumam ser pintados, mesmo que sejam esculpidos (nas chaves das abóbadas ou nas pedras tumulares), porque as cores são um elemento indispensável para os ler e identificar: “a heráldica fez do branco, do preto, do vermelho, do azul, do verde e do amarelo, as seis cores «de base» da cultura ocidental”<sup>171</sup>. Assim, é possível que a heráldica tenha desempenhado um papel considerável na evolução da percepção e da sensibilidade cromáticas dos indivíduos medievais, especialmente a partir do século XIII<sup>172</sup>. A utilização de materiais metálicos como a folha de ouro e de prata em conjunto com os pigmentos correspondentes ao vermelhão e azurite<sup>173</sup> os brasões de D. João I e D. Filipa (Fig. 35 e 36), é mais um sinal claro da importância que a heráldica tem como meio de identidade e poder. Os pintores, a partir do século XV, utilizavam azurite combinando-a com índigo ou lápis-lazúli com a finalidade de obter outros efeitos de luminosidade do pigmento<sup>174</sup>. Além disso, a azurite era um pigmento mais dispendioso, sendo reservado às zonas mais importantes, como é o caso da arca tumular dos *reis fundadores*. Um tom de azurite mais claro foi utilizado na zona de fundo do friso vegetalista que percorre o túmulo conjugal em toda a volta (azurite de granulometria grosseira sobre branco de chumbo). No caso do vermelhão ou *vermillion*, quando moído em pó torna-se num vermelho escuro.

O verde também tem uma presença significativa na capela, embora não tão notória. Verde azulado ou escurecido, *virede hispanicum* ou *víride graecum*, “conhecido entre nós como verdete e azinhavre e entre os modernos como

---

<sup>170</sup> (PASTOUREAU 2004, 128).

<sup>171</sup> (PASTOUREAU 2004, 128).

<sup>172</sup> (PASTOUREAU 2004, 128).

<sup>173</sup> Azurite deve o seu nome à pedra “azur”, que designa este mineral cuproso (cloreto de cobre) e a própria cor azul – Anne Varichon. *Colores. Historia de su significado y fabricación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 182.

<sup>174</sup> (VARICHON 2018, 182).

*verdigris*<sup>175</sup>, é obtido facilmente por meio do cobre e do vinagre”<sup>176</sup>. O verde destinado a trabalhos mais nobres é composto à base de malaquite, pigmento mais duradouro e dispendioso, raramente referido nas receitas medievais. O *verdigris* (ou verde de cobre, mais abundante e económico), geralmente usado para obtenção da cor verde até finais do século XIV, foi depois substituído pelo uso preferencial da malaquite. Na capela, temos a utilização do tipo de verde de cobre na zona do pináculo que une os túmulos dos infantes D. João e D. Henrique (zona de representação escultórica vegetal), com aglutinante de óleo, e com sinais da presença de folha metálica de ouro para os elementos relevados (Fig.40). Na secção entre capitéis dos grandes pilares parece também existir aplicação de verde, embora já muito alterado, assim como no friso inferior ao cesto do capitel (muito alterado para tons de azul claro – Fig.20, 22 e 23). Outro tipo de verde mais rico (com uso de amarelo com chumbo e provavelmente malaquite) é usado na almofada que suporta o jacente de D. João I (Fig.37).

Finalmente temos presente o preto<sup>177</sup>, no fundo do friso com a divisa escrita do frontal original de D. Henrique (Fig.42). Uma solução que lembra o friso com inscrição que percorre toda a volta da arca tumular em cobre do príncipe D. Afonso (Catedral de Braga), filho mais velho de D. João I, falecido em 1400 (Fig.43). O preto aparece ainda com mais notoriedade na pintura mural do altar de D. Pedro, nas faixas verticais, alternadas com o cinzento. Esta pintura será tratada mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Uma das constatações que podemos avançar, através dos dados do Laboratório Hércules, é a de que o trabalho de coloração do túmulo do casal régio e dos capitéis do octógono central da capela foram realizados no mesmo período, embora com soluções técnicas diversas. Saul António Gomes propõe que estes trabalhos tivessem sido realizados depois de 1434, talvez quando os restos mortais de D. João e D. Filipa são finalmente trasladados para o túmulo conjugal, avançando com a possibilidade de terem sido feitos só a partir de 1449, “momento em que os trabalhos dos arcossólios

---

<sup>175</sup> Pigmento artificial fabricado desde a Antiguidade, fazendo actuar sobre lâminas de cobre vapores ácidos da aguardente de uva em fermentação. Esta reacção química provoca a formação de um depósito verde que raspado e seco ir como pigmento (VARICHON 2018, 214).

<sup>176</sup> (PEIXEIRO 2007, 108).

<sup>177</sup> Carvão vegetal – procede da calcinação (reacção química) de vegetais. Produz um pigmento negro cuja tonalidade depende do produto queimado (VARICHON 2018, 256).

tumulares, conduzidos pelo Mestre Martim Vasques, já estavam terminados, contratando-se para pintor do Mosteiro o Mestre João Afonso de Leiria”<sup>178</sup>. Embora se trate do mesmo programa, que vai de encontro à lógica cronológica de ocupação do espaço (sendo a parte central a primeira a ser ocupada com o túmulo conjugal), o tipo de solução de pigmentação dos pilares é mais económico. Nos mesmos utiliza-se um estrato espesso de cor laranja à base de mónio, ao qual se sobrepõe um estrato muito fino à base de vermelhão, o que denota uma possível economia de recursos nesta zona em relação à técnica e materiais usados no túmulo central. Nesta obra utiliza-se folha metálica para os elementos relevados da heráldica (folha de ouro e prata), assim como aglutinante a óleo misturado com o pigmento. Numa óptica de hierarquização do espaço, faz sentido que na arca tumular dos reis se utilize pigmentos e soluções mais dispendiosas e elaboradas, que na zona dos capitéis das colunas, uma área mais decorativa.

No conjunto, a predominância de vermelhos, verdes, azuis e dourados, que se pode constatar terem sido colorações de forte efeito visual, fazem sentido nas áreas que ocupam, como meios de realce da riqueza e exuberância do trabalho artístico tumular, mas também, como explica Saul Gomes, “por serem tonalidades próximas da simbologia heráldica régia medieval portuguesa ou europeia. Simbologia heráldica que era muito significativa para os monarcas da dinastia de Avis, aparecendo neste mosteiro um bom número de elementos escultóricos que denotam intencionalidade ideológica e política”<sup>179</sup>.

### **2.3. O altar de D. Pedro: interpretação de uma pintura mural**

“Empresas ou Tenções são as (insígnias) que os mesmos Reis, Príncipes ou particulares tomam, conformando as figuras e letras com o desenho e pensamento que cada um tem para empreender coisas altas”<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> (GOMES 1997, 101-102).

<sup>179</sup> (GOMES 1997, 102).

<sup>180</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 227).

O altar do Infante D. Pedro, duque de Coimbra (1392-1449), localizado no primeiro arcossólio da parede Oeste (Fig.46), é um dos elementos do panteão joanino de evidente realce no estudo da policromia deste espaço funerário. O altar do infante, assim como os dos irmãos, estaria na sua origem guarnecido de mobiliário, obras de arte (como retábulos e possivelmente escultura), têxteis vários, entre outras peças de uso litúrgico, que eram guardadas nos armários respectivos, colocados na parede Este. Frei Luís de Sousa (c.1555-1632), na sua *História de S. Domingos*<sup>181</sup>, descreve-nos o espaço da capela real tal como o viu: “Da mesma maneira que os Reis tem seu altar junto de si, que he da invocação da Cruz, tem os quatro Infantes outros quatro altares juntos, e distintos por seus arcos formados na grossura da parede no lanço da quadra, que fica contra os pés dos Reis: ornados todos com seus retabulos pequenos segundo o sitio, e de pintura antiga, mas perfeita. A invocação dos altares he segundo a devoção que cada hum teve em vida. (...) O do Infante dom Pedro, que he o quarto, tem o seu Anjo S. Miguel, cuja insígnia trazia por divisa (...)”<sup>182</sup>. Certamente o altar teria uma mesa ou estrado de apoio, como atestam os orifícios de encaixe na pedra (Fig.46), possivelmente com uma escultura do arcanjo S. Miguel, juiz das almas, representado com a balança, símbolo por excelência da justiça (trataremos mais especificamente a composição original da capela real no ponto 2.5). Seguindo a *Crónica d’El Rei D. Afonso V*<sup>183</sup>, da autoria de Rui de Pina, sabemos que D. Pedro visitou, efectivamente, a capela funerária de seus pais, nas vésperas da batalha onde viria a morrer a 20 de Maio de 1449: “E assi foi o infante fazendo com muito resguardo suas jornadas até ao mosteiro da Batalha (...) E alli ouviu missa e mandou dizer outras muitas pelas almas d’El-Rei e da Rainha seus padres, e se despediu de seus ossos, que cedo havia de vir acompanhar, e esteve olhando com muita tristeza a sepultura ainda vasia, que em sua capella lhe fôra ordenada, sobre que disse muitas cousas que pareciam já revelações d’alma, e sentimento da carne que a cedo havia de povoar, como foi (...)”<sup>184</sup>.

Da composição original do altar – certamente rico – resta-nos o arcossólio vazio, definido em arco quebrado de finas molduras boleadas, assentes, no caso de

---

<sup>181</sup> Primeira parte da *História de S. Domingos* datada de 1623.

<sup>182</sup> Frei Luís de Sousa. *História de S. Domingos* (Porto: Lello, 1977), 642.

<sup>183</sup> Escrita no final do século XV (1495).

<sup>184</sup> (PINA 1902, 90-91).

uma delas, em dois colunelos com capitéis vegetalistas (repetindo-se essencialmente o modelo nos restantes três altares). Na parede de fundo encontramos vestígios do que outrora teria sido um interessantíssimo padrão de pintura mural, que sugere logo à partida a estética dos adamascados flamengos (Fig.47 e 48), e que é constituído por oito faixas de cor alternadas entre o preto e cinzento. Essas faixas servem de base a um esquema de elementos vegetalistas em tons ocre (não foram retiradas amostras deste elemento), que se entrelaçam e servem de apoio à representação da empresa pessoal do infante D. Pedro a ouro (Fig.49). Antes de continuar com a descrição da pintura mural, abrimos agora um parêntesis de forma a clarificar o significado de uma empresa e suas características. A empresa é, antes de mais, uma representação simbólica de um determinado conceito/valor que um determinado indivíduo (pertencente à elite) pretende deixar associado a si em vida e para a posteridade. As empresas são geralmente acrescentadas de um texto ou moto e de uma erva (elemento vegetal), adoptados por quem a escolhia como meio de afirmação das suas acções e empreendimentos. Os elementos que constituem uma empresa, se quisermos, a *alma* e o *corpo*<sup>185</sup> (a legenda ou pensamento e a figura ou materialização simbólica desse pensamento), são utilizados em combinações muito variadas, o que mostra claramente a flexibilidade, originalidade e criatividade na utilização destes símbolos de individualização. Seria assim, uma forma de expansão dos cânones mais restritos do universo da heráldica.

Voltando à descrição da pintura mural, a empresa do infante D. Pedro é-nos apresentada com os seus dois elementos, ambos evidenciados pelo uso da folha de ouro: a balança<sup>186</sup> (Fig.50), com ligação simultânea à justiça e ao arcanjo S. Miguel, por quem D. Pedro tinha devoção, como se depreende da invocação do seu altar<sup>187</sup>; e o ramo do carvalho com folha e bolota (Fig.51 e 52), do latim *robur*, “rei das árvores”,

---

<sup>185</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 227).

<sup>186</sup> (2013). “Balance”. *Devise – CESC* – Les familles | Maison de Portugal | Pierre de Portugal. [En ligne] Publié en ligne le 14 septembre 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=433> (consultado a 1/03/2017).

<sup>187</sup> O motivo desta devoção é atribuído por Jorge Cardozo - «Agiológio Lusitano», tomo I – ao facto do infante se haver curado, por sua intercessão, de uma doença mortal que o atacou quando era ainda criança – AVELAR e FERROS 1983, 228.

símbolo da força, a “madeira absoluta”<sup>188</sup>. O historiador da arte Francisco de Macedo já tinha feito referência aos restos de pintura que ainda subsistem, “em que se podem distinguir, pintadas a dourado, as balanças, da sua empresa”<sup>189</sup>. Inclusive, relaciona esta pintura com a que existiria na capela dedicada a D. Filipa de Lencastre no mosteiro de Odivelas, instituída pelo infante em 1424/1425, numa das capelas absidiais, e reformulada em 1887<sup>190</sup>.

Para além destes dois, um outro elemento se destaca no conjunto, pelo mesmo uso da folha de ouro. Não sendo este elemento conhecido como fazendo parte da empresa do infante D. Pedro, surpreende a sua presença e o protagonismo que lhe é dado (Fig.53). Primeiro procurámos semelhanças com outros elementos vegetais que se assemelhassem a esta representação, como a pinha, o cardo ou o cacho de uvas. O resultado foi infrutífero: no primeiro caso pela diferença óbvia da folhagem (Fig.54), no segundo também pela incompatibilidade da representação do cardo, que tem uma constituição muito própria (nomeadamente pela terminação da flor) (Fig.55), e no terceiro, pela representação estilizada do cacho em si, com uma opção compositiva muito própria e livre que diverge das representações comuns do cacho de uvas (Fig.56).

Propomo-nos neste estudo identificar a planta representada na pintura mural do altar do infante D. Pedro, como podendo tratar-se do lúpulo, do latim *lupulus*<sup>191</sup> (Fig.53) (em francês *houblon*; em inglês *hop*), planta trepadeira da família das canabináceas, empregada no fabrico de cerveja. Por acaso natural do processo de investigação, reconhecemos o tipo de folhagem desta planta num dos capitéis da capela-alta da *Sainte Chapelle* (1242-1248), em Paris (Fig.57), ponto de amostragem de uma variedade interessante de flora esculpida na pedra<sup>192</sup>. Além disso, a representação da planta da Batalha é semelhante a várias outras (Fig.58, 59, 60 e 61), o que nos permitiu ter alguma segurança na identificação desta planta. A opção do(s)

---

<sup>188</sup> Laurent Hablot. *Devises, ordres et emprises: mise en signe du Prince, mise en scène du pouvoir en Europe à la fin du Moyen Âge* (Collection Culture et Société Médiévales. Brepols, no prelo), 169.

<sup>189</sup> Francisco Pato e Macedo. “O Infante D. Pedro – Patrono e Mecenas” in *Biblos*, vol. LXIX (1993): 480.

<sup>190</sup> (MACEDO 1993, 479).

<sup>191</sup> Nome científico de *humulus lupulus* da família *Cannabaceae* (plantas com flores).

<sup>192</sup> Laurence de Finance. *A Sainte-Chapelle. Palais de la Cité* (Paris: Éditions du Patrimoine – Centre des Monuments Nationaux, 2008), 32-33. A propósito da temática ver: Denise Jalabert. *La Flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France* (Paris, Picard, 1965).

artista(s) que realizaram a pintura mural deste altar, foi representar o lúpulo em perspectiva frontal (assim como o resto do conjunto), de forma a mostrar a planta com as folhas e flor juntos, praticamente sem se visualizar a rama. Assim, acabamos por não ter a composição mais frequentemente utilizada nas representações conhecidas do lúpulo, na sua forma de planta trepadeira, com as suas múltiplas lianas ou caules que sustentam os cachos da flor (Fig.58 e 59).

É interessante constatar a diferença existente entre o programa de representação da empresa pessoal de D. Pedro no frontal do seu túmulo e no altar que lhe corresponde, onde é acrescentado um novo elemento até então nunca visto, com cores que não correspondem à sua identificação emblemática: o azul e a púrpura<sup>193</sup>, como vemos no fólio com dedicatória do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*<sup>194</sup>, obra da sua autoria (Fig.62). O facto de não termos encontrado provas que atestem que D. Pedro tenha alguma vez utilizado o lúpulo ou outro elemento, como fazendo parte da sua empresa, é reforçado pelo aparecimento de um frontal, encontrado em 1953, que possivelmente poderá ter pertencido à primeira arqueta tumular do infante (Fig.63), colocada no convento de Santo Elói em Lisboa (desaparecido com o terramoto de 1755). Parece que se poderá tratar de uma pequena arqueta receptáculo das ossadas do infante, mandada realizar num período de mudanças e incertezas quanto ao destino final dos seus restos mortais (1449-1455)<sup>195</sup>. Será, segundo cremos, um indício de que as obras do túmulo e a pintura do altar foram realizadas em alturas diferentes e, dada a inexistência de provas visuais que atestem que D. Pedro utilizou o lúpulo em vida, conjugando o preto e cinzento (cores estranhas às suas), pensamos que a obra policroma do altar terá sido feita postumamente à sua morte (1449), em contexto de dignificação da sua memória. Trata-se, efectivamente, de uma obra com contornos ímpares no contexto da capela, e, pelo que sabemos, também a nível nacional.

---

<sup>193</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 228).

<sup>194</sup> Biblioteca Municipal D. Miguel da Silva, Viseu, Portugal, cofre 12.

<sup>195</sup> Trata-se de um frontal em calcário medindo 56 cm no seu comprimento total e 39 x 17 cm a tabela lavrada propriamente dita com os elementos da empresa do infante, encontrado nas obras de demolição de uma casa em S. Domingos de Benfica. Actualmente a peça pertence ao Museu de Lisboa, encontrando-se, segundo podemos apurar, em reservas externas ao museu. Infelizmente não foi possível aceder à peça com o propósito de verificar se existe vestígio de policromia. Para mais informações acerca deste frontal ver: Gustavo de Matos Sequeira. "Um troço de uma arca tumular quatrocentista" in José Cortez. *Infantes de Avis* (Lisboa: [s.n.], 1953-1955); António Belard da Fonseca. *Dom Henrique? Dom Duarte? Dom Pedro?* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1960), 205-212 e (MACEDO 1993, 478-479).

Dadas as estreitas relações do infante com a Batalha, principalmente a partir do período em que foi regente (1439-1448) - havendo condições para dar continuidade aos projectos de D. Duarte, seu irmão<sup>196</sup> -, podíamos pensar que o próprio D. Pedro pudesse ter encomendado a pintura mural para o seu altar. Sabemos inclusive, através de uma carta régia de 1444, que “autoriza a doar bens móveis e de raiz no valor de 60 000 reais brancos destinados a dotar a capela de seu irmão, o infante D. Fernando”<sup>197</sup>. Sendo D. Pedro um “cavaleiro esclarecido, viajado, seriamente conhecedor das realidades europeias, não estando limitado à visão tradicionalista da península [ibérica]”<sup>198</sup>, podíamos achar as escolhas da composição da pintura mural da sua capela funerária, perfeitamente válidas. No entanto, pelas razões apontadas acima não nos parece tão provável que assim seja.

Para compreendermos melhor a utilização do lúpulo neste contexto há que conhecer primeiro a sua origem como símbolo integrante de uma determinada empresa, neste caso em particular, a de João I da Borgonha, o *sem Medo* (1371-1419), pai de Filipe, o *Bom*.

### João da Borgonha

João (I), *sem Medo* (1371-1419), foi duque da Borgonha de 1404 a 1419, um dos estados mais ricos e importantes da Europa medieval. Embora nunca a tenha conhecido, era por afinidade familiar, sogro da infanta Isabel de Portugal (1397-1471), irmã de D. Pedro, pelo seu casamento com Filipe (III), o *Bom* (1429).

Laurent Hablot refere que Henri David, na sua obra sobre *Philippe le Hardi*, supõe que João I da Borgonha escolheu utilizar o lúpulo como emblema pessoal (Fig.64 e 65) logo por ocasião do seu casamento com Margarida da Baviera (1363-1423) em 1385<sup>199</sup>. Efectivamente, o lúpulo já era cultivado na região da Baviera desde o século VIII (área de Hallertau)<sup>200</sup>. No entanto, a primeira referência documental a esta divisa

---

<sup>196</sup> (MACEDO 1993, 477).

<sup>197</sup> (MACEDO 1993, 478).

<sup>198</sup> Julieta Araújo. *Portugal e Castela na Idade Média* (Lisboa: edições Colibri, 2009), 52.

<sup>199</sup> (HABLOT 499).

<sup>200</sup> Dan Woodske. *Hop variety handbook* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012), 4.



aparece só em 1391, embora Hablot não refira qual, e está associada à divisa ICH HALTZ MICH “Je me tais”, que o duque conservou durante grande parte da sua vida, com diferentes variantes<sup>201</sup>. Por ocasião de uma viagem à Bretanha em 1392, Philippe *le Hardi*, pai de João, manda fazer para o seu filho, então já conde de Nevers (desde 1384), e com a idade de 21 anos, um fato de veludo vermelho vivo bordado a prata do Chipre com um ramo de azevinho e um ramo de lúpulo<sup>202</sup>. Também em toda a decoração do vestuário, bandeiras, estandartes e tapeçarias realizadas para a cruzada da Hungria em 1395, dominava a representação do lúpulo<sup>203</sup>. O lúpulo prevaleceu na empresa pessoal do duque até ao aparecimento da plaina<sup>204</sup> (Fig.66) em 1406<sup>205</sup>, (“*rabot*” em francês), que não veio a anular o uso do anterior elemento, mas passou a estar a ele frequentemente associado, vindo a ser utilizado pelo duque até ao final da vida (1419)<sup>206</sup>. Além da plaina, o lúpulo aparece ocasionalmente junto de outras divisas, mesmo ainda antes da constituição da sua própria casa em 1398, como o carvalho de seu pai ou o espinheiro de sua mãe<sup>207</sup>, como é especialmente visível no interessantíssimo trabalho escultórico da abóbada da *Tour Jean sans Peur* em Paris (1409-1411) (Fig.67 e 68).

A forma de representação dos vários tipos de espécies vegetais nas empresas, passam desde logo por um interesse quase botânico, visível na preocupação de se representar fidedignamente as várias espécies, de forma a se distinguir umas das outras. No caso do lúpulo, as razões da escolha por parte de João, *sem Medo* não são claras. O próprio Hablot questiona se as ordenações do duque João que visam generalizar o uso do lúpulo na cerveja, sejam suficientes para justificar a sua escolha, referindo ainda que as razões deste tipo de escolhas devem ser procuradas nos

---

<sup>201</sup> Em 1390 o duque completa a sua empresa com a adição do emblema de um chapéu alemão, tipo de capacete de ferro (Fig.66), mudando também a divisa para ICH SWIGHE, versão flamenga da anterior - HABLOT 499.

<sup>202</sup> (2013). “Houblon”. *Devise – CESCO – Les familles | Maison de Bourgogne | Jean Ier de Bourgogne*. [En ligne] Publié en ligne le 30 septembre 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1493> (consultado a 1/03/2017).

<sup>203</sup> (2013). “Houblon”.

<sup>204</sup> Também designada “desbastado”. Ferramenta utilizada pelos carpinteiros para nivelar a madeira a uma determinada grossura

<sup>205</sup> (HABLOT 499).

<sup>206</sup> (HABLOT 499).

<sup>207</sup> (HABLOT 499). Em relação às cores utilizadas pelo duque: o verde domina no período da juventude, em combinação com o branco ou preto. A partir de 1411 as suas cores estabilizam-se na combinação verde/branco/preto, até ao fim da vida – HABLOT 499.

aspectos estéticos das plantas (questões de gosto e moda) e em grande parte no seu valor nutritivo, tintorial (tingir tecidos) e medicinal (farmacopeia medieval), transportando cargas simbólicas significativas<sup>208</sup> (subentendendo-se o valor económico de muitas destas plantas). É certo que no caso das divisas, o mundo principesco irá influenciar diferentes corpos civis (corporações), neste caso com a corporação dos cervejeiros de Gand, que o duque beneficia, e que apresenta a sua empresa com clara inspiração na emblemática principesca: dois ancinhos entrecruzados, ligados a um ramo de lúpulo e associado à alma ET MOET WEL<sup>209</sup>. Nesta troca de influências de uma cultura visual tão rica e abrangente é difícil precisar se estes novos motivos vegetais foram introduzidos com propósitos decorativos e posteriormente adoptados por príncipes para os seus emblemas pessoais, ou se, pelo contrário, estas plantas foram escolhidas pelos príncipes para servirem de medium representativo deles próprios e posteriormente terem migrado para o repertório decorativo<sup>210</sup>. A introdução de novos motivos vegetais deu aos artificies do tardo-gótico a oportunidade de experimentar, de uma forma tanto altamente decorativa como realista. Na capela real da Batalha, novas espécies vegetais foram introduzidas na ornamentação dos túmulos, até à altura nunca utilizadas em monumentos portugueses, como o caso do *arbutus* (medronheiro) no túmulo do infante D. João, ou o espinheiro no do infante D. Fernando<sup>211</sup>.

Efectivamente, o lúpulo acompanhará João da Borgonha durante o resto da sua vida, tornando-se um dos elementos mais imediatamente associados à sua pessoa e reinado. A sua proliferação por vários suportes artísticos é prova disso, como a porta esculpida da Cartuxa de Champmol, Dijon, onde estão sepultados vários duques borgonheses, incluindo o próprio duque João; em manuscritos (Fig.65 e 66); no próprio túmulo do duque (Fig.69); em peças de ourivesaria (Fig.70); na famosa *Tour Jean sans Peur*, já referida; em “12 mantos de mesteiros e trompetistas que são bordados com três ramos de lúpulo”<sup>212</sup>, etc. No vestuário e objectos de todos aqueles que faziam parte da casa do duque e sua clientela, usava-se as cores e empresa do duque, com a

---

<sup>208</sup> (HABLOT 169).

<sup>209</sup> (HABLOT 580).

<sup>210</sup> (HABLOT 170).

<sup>211</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 42).

<sup>212</sup> (HABLOT 230).

respectiva legenda, não só em meio doméstico como militar<sup>213</sup>, pois representavam o seu senhor. De notar ainda que o próprio Filipe, *o Bom* (1396-1467), esposo de D. Isabel, utilizou o lúpulo de seu pai como divisa na juventude, enquanto conde de Charolais, como confirmam vários registos de gastos do ducado, de que é exemplo um de 1416, onde usa um robe com lúpulos<sup>214</sup>.

Esta ligação de João da Borgonha ao infante D. Pedro, através do elemento simbólico do lúpulo, não é de todo directa. Pela data precoce da morte do duque em 1419, é natural que estas duas figuras nunca se tenham conhecido nem tido nenhum tipo de contacto<sup>215</sup>. No entanto, sabemos que João, *sem Medo* ofereceu a D. João I de Portugal um retrato seu, em sinal de agradecimento por um serviço militar prestado<sup>216</sup>. A documentação esclarece a autoria da obra como sendo devida a Jean Malouel (1370-1415), pintor principal dos duques da Borgonha entre 1397 e 1415, que executou o retrato entre 1413 e 1415<sup>217</sup>: “Ce portrait [...] s’agit de la première mention d’une oeuvre de peinture flamande en Portugal”<sup>218</sup>. No entanto, não se descreve o modo como se representou o duque<sup>219</sup>, o que ajudaria a esclarecer se encontraríamos o lúpulo ou outro elemento da sua empresa associado a si (como vemos noutras representações do duque - Fig.71). Se fosse certa a existência do lúpulo neste retrato, assim saberíamos que este elemento iconográfico seria directamente conhecido na corte portuguesa. Pedro Flor, indica-nos inclusive, que esta obra pode ter servido “como referencial iconográfico ao tempo”, clarificando a tipologia de representação da

---

<sup>213</sup> (HABLOT 231 e 324).

<sup>214</sup> Referência de 1412 ao uso de parreiras de lúpulo bordadas: “pampres de houblons pour broderies pour le duc et Mgr le comte de Charolois” - (2013). “Houblon”. *Devise – CESCO – Les familles | Maison de Bourgogne | Philippe III de Bourgogne*. [En ligne] Publié en ligne le 15 octobre 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1571> (consultado a 1/03/2017).

<sup>215</sup> Nenhum documento nos indica que durante a sua estadia na Flandres em 1426, D. Pedro tenha conhecido pessoalmente o duque Filipe, *o Bom*. A data e local apontados por Francis Rogers para um possível encontro entre as duas figuras não é concordante. Na data e local apontados, a 6 de Janeiro de 1426 em Wijnendale, D. Pedro estava em Bruges e Filipe em Roterdão – AA. VV. *Portugal et Bourgogne au XVe siècle* (Lisboa/Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian/Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises, 1995), 31.

<sup>216</sup> Este retrato foi talvez, um dos primeiros testemunhos de retrato pictórico em Portugal – FLOR 2010, 168-169.

<sup>217</sup> (FLOR 2010, 168).

<sup>218</sup> (AA. VV. 1995, 26 e 171).

<sup>219</sup> “A moldura do retrato era de prata dourada e decorada com engastes de pérolas e fitas” – FLOR 2010, 168.

figura humana<sup>220</sup>. Infelizmente a obra não chegou aos nossos dias, ou ainda está por localizar.

### As cores

Voltando de novo ao nosso caso de estudo, e mais especificamente à análise das cores que constituem a pintura mural do altar de D. Pedro, a par do uso do lúpulo, a utilização do preto e cinzento não é certamente aleatória ou uma opção meramente estética (Fig.75). Até ao século XV, o cinzento estava relegado à roupa mais humilde, de trabalho<sup>221</sup>. Segundo M. Pastoureau, em França, a partir do século XV, através do trabalho dos tintureiros no aperfeiçoamento dos tons cinza, mais uniformes e brilhantes, o cinzento começou a valorizar-se tanto que vários príncipes o usaram como uma das cores da sua libré<sup>222</sup>. Considerado o contrário do preto, que representa o luto, o cinzento é “símbolo de esperança e de alegria”: “Vive em boa esperança/ Porque de cinzento vestido”, escrevia Carlos de Orleães (1394-1465)<sup>223</sup>. Uma simbologia associada não só ao vestuário, mas aos adereços têxteis e alguns objectos utilitários, como a louça de estanho, possivelmente pela sua semelhança à prata<sup>224</sup>. Uma cor que fará par não só com o preto, mas o branco, o vermelho e até o dourado<sup>225</sup>.

No caso particular de Filipe, *o Bom* (1396-1467), o cinzento é precisamente associado ao preto. O preto foi a cor por excelência utilizada pelo duque na sua empresa, especialmente a partir do assassinato do pai, em 1419. Sabemos que era uma das suas cores preferidas, como comprovamos em vários retratos seus, em que utiliza vestes completamente pretas (Fig.72), e como demonstra Pastoureau, foi ele que contribuiu largamente para o desenvolvimento da moda do preto nas cortes

---

<sup>220</sup> (FLOR 2010, 169).

<sup>221</sup> (PASTOUREAU 2014, 148-149).

<sup>222</sup> (PASTOUREAU 2014, 149).

<sup>223</sup> (PASTOUREAU 2014, 150).

<sup>224</sup> (PASTOUREAU 2014, 151-152).

<sup>225</sup> (PASTOUREAU 2014, 152).

ocidentais<sup>226</sup>. Começou por associar o preto ao azul, entre 1421 e 1424, talvez por ocasião de uma reconciliação com Carlos I, duque de Bourbon (1401-1456), que apresenta igualmente as mesmas cores. Entre 1424 e 1433, Filipe adopta as combinações de azul/branco e azul/branco/vermelho<sup>227</sup>. É então a partir de 1433, e já após o seu casamento com D. Isabel (em 1429), que associa o preto ao cinzento (Fig.73), conservando essa combinação até ao final da vida (1467). A interpretação simbólica dada a esta união de cores liga-se à ideia de luto e tristeza, embora a motivação da escolha do duque Filipe não seja bem clara<sup>228</sup>. Certo é que existe uma clara associação destas cores à Borgonha e, mais especificamente, a Filipe, *o Bom*, cunhado de D. Pedro. São também, como vimos, essas as cores dominantes na composição pictórica do altar de D. Pedro, onde, diríamos, se torna mais pertinente ainda esta escolha, tendo em conta a simbólica de luto/morte que está associada ao lugar que serve de apoio ao culto funerário de um infante. Através da utilização do lúpulo associado ao preto e cinzento - uma combinação de cores com ligações a Filipe, *o Bom* -, temos uma clara conexão com o ducado da Borgonha.

De acordo com os resultados às análises dos pigmentos da pintura mural deste altar, parece utilizar-se uma técnica de pintura diferente do restante trabalho da capela, como se verifica à partida nas fotografias estratigráficas dos pigmentos (Fig.74). Talvez um possível indicador de um trabalho realizado por diferentes mãos num período posterior. Dentro destes moldes procuraremos agora questionar a encomenda desta pintura.

### **O mecenato de D. Isabel, duquesa da Borgonha**

O relacionamento político e comercial entre Portugal e a Flandres aumentou significativamente após o casamento de D. Isabel (1397-1471) - irmã do infante D. Pedro -, com Filipe, *o Bom*, “ao qual as manifestações artísticas não ficaram alheias”<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> (2013). “Noir/gris”. *Devise – CESC – Les familles | Maison de Bourgogne | Philippe III de Bourgogne*. [En ligne] Publié en ligne le 23 octobre 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1579> (consultado a 1/03/2017).

<sup>227</sup> (2013). “Noir/gris”.

<sup>228</sup> (2013). “Noir/gris”.

<sup>229</sup> (FLOR 2010, 172).

. No caso da duquesa D. Isabel sabemos que nunca usou o lúpulo enquanto divisa pessoal. Podíamos cair na extrapolação de querer ver a representação do lúpulo num retrato seu, de cerca de 1450, da oficina de Rogier van der Weyden (Fig.76)<sup>230</sup>, que nos mostra no tecido da manga um elemento decorativo que sugere o desenho representado na pintura mural do altar da Batalha. No entanto, é preciso duvidar deste tipo de representações estilizadas no vestuário e têxteis da época, pois poderá tratar-se de um mero padrão decorativo, sem um significado mais profundo.

Dada a flexibilidade de utilização das empresas, seja na sua variação ao longo da vida de um indivíduo adaptando-se a modas e a gostos, seja de acordo com um propósito político de um determinado momento, e/ou de afirmação social, seja nas múltiplas combinações de divisas e cores empregues ao longo da vida (como no caso do duque João), será plausível pensar que a duquesa poderá ter conhecido esta divisa em algum momento da sua vida. Tratando-se de um elemento amplamente utilizado em espaços associados à figura de seu sogro, e tendo sido utilizado por seu marido na juventude, poderia adaptar-se a alguma moda ou estética de gosto, enquanto padrão decorativo. A utilização da emblemática pessoal no vestuário, nomeadamente mantos, é comum, tendo como exemplos, já referidos, o caso de João, *sem Medo* (Fig.64) e Filipe, *o Bom*. D. Isabel, já enquanto duquesa da Borgonha, e até à sua morte, utiliza como divisa uma estacada circular (cerca), com a respectiva porta (Fig.77), o *Hortus Conclusus* (jardim fechado)<sup>231</sup>. A primeira vez que aparece associado a si é em 1433<sup>232</sup>.

A acção de D. Isabel perante os acontecimentos pós Alfarrobeira (1449) encontra-se amplamente documentada<sup>233</sup>, não sendo nosso propósito seguir todos os factos históricos inerentes à histórica batalha. Interessa sim alertar para a acção dos duques da Borgonha no apoio à família do falecido infante D. Pedro, irmão e cunhado

---

<sup>230</sup> *Retrato de Isabel de Portugal*, Dim: 46 x 37.1 cm, Nº inv.: 78.PB.3, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. AA. VV. *Rogier van der Weyden* (Madrid: Museo Nacional de Prado, 2015), 112-114

<sup>231</sup> (2013). “Enclos palissadé”. *Devise – CESCO – Isabelle de Portugal | Les familles | Maison de Portugal*. [En ligne] Publié en ligne le 29 janvier 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=377> (consultado a 1/03/2017).

<sup>232</sup> (2013). “Enclos palissadé”. É interessante constatar a ligação desta divisa com Henrique de Bolingbroke, duque de Derby e de Lencastre (futuro Henrique IV), filho de Jean de Gand, portanto tio materno de Isabel.

<sup>233</sup> Joaquim Veríssimo Serrão. *História de Portugal (1415-1495)*, vol.2 (Lisboa: Editorial Verbo, 9ª edição, 2003), 75-78; Daniel Lacerda. *Isabel de Portugal - Duquesa de Borgonha* (Lisboa: Editorial Presença, 2010), Oliveira Martins. *Os filhos de Dom João I* (Porto: Lello, 1983), entre outros.

de Isabel e Filipe respectivamente, após a sua derrota e morte na batalha de Alfarrobeira (20 de Maio de 1449). Em finais de 1449, os duques enviaram a Portugal uma embaixada encabeçada por Jean Jouffroy, na altura deão de Vergy, clérigo diplomata, que foi recebido em Évora pelo rei D. Afonso V a 6 de Dezembro<sup>234</sup>, com o propósito de dignificar o sepultamento do infante D. Pedro: “Vendo que D. Afonso V não se resolvia a dar ao infante a honrada sepultura, que lhe fora destinada, [D. Isabel] insistia ou ordenava ao seu embaixador que insistisse com o rei, para que «lhe mandasse dar seus ossos para os levar a Borgonha», onde lhe daria sepultura digna”<sup>235</sup>. D. Isabel escreve inclusive ao Papa Nicolau V a propósito da sepultura do irmão<sup>236</sup>. As reclamações do deão de Vergy não tiveram efeito imediato, acabando por partir sem ver os seus objectivos cumpridos. No entanto, pouco tempo depois, o rei libertou da prisão D. João (1431-1457) e D. Jaime (1433-1459), dois dos filhos de D. Pedro e D. Isabel de Urgel. Os dois, juntamente com outra filha, D. Beatriz (c.1435-1461), acabaram por ser acolhidos pelos seus tios, os duques da Borgonha, no decorrer do ano de 1450, recebendo uma esmerada educação e estáveis condições de vida: “Depois de conseguir trazer para junto de si três dos sobrinhos, D. Isabel não se poupou a esforços e gastos para lhes dar um destino à altura do seu nascimento”<sup>237</sup>.

Além de não se ter poupado a esforços no processo de dignificação da memória de seu irmão, a acção mecénica de D. Isabel também se estendeu ao resto da família, o que atesta mais uma vez a importância do papel das mulheres nas questões de memória<sup>238</sup>. Já em 1445 a duquesa tinha enviado para a capela real de sua família, uma pintura onde figurava junto de seu esposo e filho, ajoelhados perante a Virgem e

---

<sup>234</sup> (SERRÃO 2003, 75-78).

<sup>235</sup> Após a sua morte, o seu corpo “jouve tres dias sem candeia, nem cobertura nem oração, que por sua alma publica se dissesse nem ousasse de dizer, o que foi grande prismo e vitupério da Casa Real; porque a honra e acatamento que ali se devia, já não era do Infante morto sem sentido, mas era própria dos vivos que lhe fizessem (...). O cadáver do infante foi depois “levado em uma escada conduzido á egreja d’Alverca [com o consentimento do rei], onde porentão foi (...) soterrado [provisoriamente]” – PINA 1902, 104 e 110.

<sup>236</sup> (AA. VV. 1995, 45).

<sup>237</sup> Ana Maria S. A. Rodrigues. *As Tristes Rainhas*, Temas e Debates (Lisboa: temas e debates, 2013), 308. D. Jaime torna-se em Roma cardeal; D. João, seguindo a carreira das armas, sobe ao trono do Chipre, embora por pouco tempo e D. Beatriz casa com Adolfo de Cleves, senhor de Ravenstein.

<sup>238</sup> Acerca desta temática: Joana Ramôa Melo. *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*, tese de Doutoramento em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

o Menino<sup>239</sup> (Fig.78). Foi ela uma das figuras que contribuiu monetariamente para a realização da capela e túmulo de seu sobrinho, o cardeal D. Jaime (c.1433-1459), na igreja de S. Miniato al Monte, em Florença<sup>240</sup> (Fig.79), juntamente com outros contributos de D. Isabel de Urgel (mãe de D. Jaime), de D. Filipa (irmã de D. Jaime), de D. Isabel (irmã do cardeal e rainha de Portugal) e D. Afonso V, entre outros<sup>241</sup>.

Outra obra associada ao mecenato de D. Isabel é a criação de uma capela dedicada ao irmão D. Fernando, na primitiva igreja de Santo António em Lisboa, pouco antes de morrer em 1471<sup>242</sup>. Pedro Flor, acerca desta acção mecénica de D. Isabel, põe a hipótese de “que além da instituição de capela e missas, a duquesa quisesse também oferecer o valor da encomenda de um retábulo para a ousia da igreja”<sup>243</sup> (o retábulo do altar-mor da igreja, onde figuraria seu pai D. João e seu irmão D. Fernando).

Outra peça única em território nacional, também associada ao mecenato de D. Isabel, é o túmulo de seu irmão, D. Afonso (1390-1400), o filho primogénito de D. João, falecido com dez anos de idade (Fig.80 e 81). Este túmulo, que se encontra na Sé de Braga, é único na sua tipologia<sup>244</sup>. Um registo de inventário do tesouro da Sé de Braga, redigido em 1589, refere um “[...] paleo de veludo cramezim abrocadado a modo de emxadrez” com “quatro panos com çanefas de tela d’ouro. Hé roxo, com franjas de retrós de cores, forrado de brocaxim verde”; fora enviado pela “Duqueza de Borgonha, filha del Rei Dom João, o primeiro deste nome, Rei de Portugal, pera se cobrir a sepultura de seu irmão o Ifante Dom Afonso [...]. A qual sepultura esta nesta See abaixo do pulpeto. A qual sepultura ella também lhe mandou, segundo diz o “inventairo velho”.<sup>245</sup> Ora, a estrutura de pálio que hoje vemos trata-se da obra

---

<sup>239</sup> Assunto novamente referido mais à frente no subcapítulo 3 – a cor na capela através de outras dimensões artísticas.

<sup>240</sup> (FERREIRA 2013, 47).

<sup>241</sup> A capela monumental de D. Jaime foi edificada pelos irmãos Antonio e Bernardo Rosselini, beneficiando essencialmente dos trabalhos dos irmãos Del Paillaiollo, de Alessio Baldovinetti e de Luca della Robbia. Manuel Cardoso Mendes Atanázio. *A Arte em Florença no século XV e a Capela do Cardeal de Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982).

<sup>242</sup> Isabel dos Guimarães Sá. *Leonor de Lencastre* (Lisboa: temas e debates, 2016), 49.

<sup>243</sup> (FLOR 2010, 173).

<sup>244</sup> Ana Isabel Seruya (coord.). *O Túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga* (Lisboa: IMC/FCT, 2010), 34. Trata-se de uma peça com estrutura em madeira, revestida por placas de cobre dourado que envolvem a arca sobre a qual se encontra um jacente, também em cobre.

<sup>245</sup> (SERUYA 2010, 34).



mandada realizar por D. Diogo de Sousa, que veio substituir uma outra enviada da Borgonha por D. Isabel, juntamente com o túmulo propriamente dito<sup>246</sup>. Talvez tenha sido feito e enviado entre o final da década de 30 e a década de 60<sup>247</sup>.

Apesar destas considerações, Sophie Oosterwijk e Sally Badham sugerem no seu artigo “Monumentum aere perennius? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430”<sup>248</sup>, que esta preciosa obra, teria sido mandada realizar pouco depois da morte do infante em 1400, por seus pais, os reis D. João I e D. Filipa, filiando-se em algumas características de túmulos ingleses, especialmente os túmulos de Ricardo II e sua mulher Ana da Boémia na Abadia de Westminster, Londres<sup>249</sup>. As investigadoras questionam a hipótese da duquesa da Borgonha ter encomendado um túmulo para um irmão que mal conheceu, várias décadas depois da sua morte, e ter escolhido Braga como local de sepultamento, numa altura em que a capela real da Batalha já estaria praticamente terminada<sup>250</sup>. A verdade é que não encontramos nesta obra nenhuma marca pessoal de D. Isabel, algo que fizesse a conexão Portugal-Borgonha, ao contrário do que se verifica na pintura mural do altar do infante D. Pedro. Apesar da plausibilidade de D. Isabel ter enviado algum artista borgonhês/flamengo a Portugal para realizar a pintura mural do altar do irmão, não podemos deixar de considerar outras hipóteses.

### **Homenagem familiar? A mulher e os filhos de D. Pedro**

Consideramos ainda que, dentro das circunstâncias que levaram três dos seis filhos de D. Pedro à Borgonha (como vimos anteriormente), sendo acolhidos pelos duques, seus tios, será interessante pensar numa dupla homenagem, não só ao falecido pai, como também à Borgonha, materializada na pintura mural do altar da

---

<sup>246</sup> Ver nota 44 em SERUYA 2010, 34.

<sup>247</sup> Relembramos que Filipe, o Bom e Isabel casam por procuração em 1429; o primeiro morre em 1467 e a segunda em 1471.

<sup>248</sup> *Church Monuments – Journal of the Church Monuments Society*, volume XXX (2015): 7-105.

<sup>249</sup> (BADHAM e OOSTERWIJK 2015, 86).

<sup>250</sup> Deixamos o debate aberto para aqueles que se queiram debruçar sobre esta obra-prima única em Portugal. Para mais detalhes ver o artigo acima referido.

capela real da Batalha, através do lúpulo e da combinação preto/cinza. No entanto esta associação parece-nos forçada.

D. Beatriz (n. c.1435), casada em 1452 com Adolfo de Clèves, Senhor de Ravenstein, falece em 1461<sup>251</sup>. Da sua curta biografia chegou-nos pouco, mas de qualquer forma, encontramos elementos insuficientes que possam associar a pintura mural do altar de seu pai, à sua acção mecenática. D. Jaime (1434-1459) optou para o *corpo* da sua empresa um arminho com a divisa latina MALO MORI QUAM POEDARI (Antes morrer que manchar-me), desconhecendo-se qualquer representação desta divisa<sup>252</sup>. De D. João (1431-1457), que foi regente do Reino do Chipre e príncipe de Antioquia, não se conhece a empresa. No que diz respeito à empresa usada por D. Pedro (1429-1466), *o Condestável*, tinha como *alma* PAINE POUR IOIE (Desgostos por alegrias), ligado a uma vida conturbada<sup>253</sup> (Fig.82). Este infante volta a Portugal no final de 1455, depois de ter sido perdoado pelo rei<sup>254</sup>, mantendo-se no país até finais de 1463, tendo o rei D. Afonso V lhe restituído alguns dos bens de seu pai<sup>255</sup>. Não sabemos se neste período de tempo teve alguma participação na encomenda da pintura mural do altar de seu pai. Morre em 1466, tendo sido sepultado na Igreja de Santa Maria del Mar de Barcelona<sup>256</sup>.

Também outra filha de D. Pedro, D. Isabel (1432-1455), que se tornou rainha de Portugal ao casar com o primo D. Afonso V, se preocupou com a reabilitação da memória de seu pai, nunca desistindo de lhe conceder sepultura digna no mosteiro da Batalha, junto de seus pais, no túmulo que lhe dizia respeito, e que estaria em vias de ser completado em 1449, ou mesmo praticamente terminado<sup>257</sup>. Nisso, foi apoiada não só pelo Papa, como por outros reis e príncipes, nomeadamente os duques da Borgonha, como tivemos ocasião de verificar, que intercederam junto do rei de

---

<sup>251</sup> José Cortez. “Dona Beatriz Senhora de Ravenstein”, in *Infantes de Avis* (Lisboa: [s.n.], 1953-1955), 3-8.

<sup>252</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 229).

<sup>253</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 228).

<sup>254</sup> (RODRIGUES 2013, 313-314).

<sup>255</sup> (RODRIGUES 2013, 353).

<sup>256</sup> A partir de Janeiro de 1464 e durante dois anos e meio foi “rei intruso” de Aragão, estando permanentemente em guerra com Juan II de Castela. Morre em Granollers, acometido pela doença a 29 de Junho de 1466 – RODRIGUES 2013, 353.

<sup>257</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 21).

Portugal<sup>258</sup>. No primeiro testamento que dela se conhece, datado de 5 de Fevereiro de 1452, a rainha D. Isabel pedia para que o pai fosse sepultado no Mosteiro de São João Evangelista da ordem dos Loios, “que ela com seus dinheiros mandara construir”, referindo: “E se per ventura ElRey meu Senhor no quizer que ali faça, ordene algum lugar, ou moesteiro onde se ponha secreto, que seja honesto e bem pertencente pera elle”<sup>259</sup>. Certamente numa altura em que a animosidade para com D. Pedro devia estar ainda bem acesa (pós Alfarrobeira, 1449), D. Isabel falava inclusive de secretismo na trasladação das ossadas<sup>260</sup>.

Só em 1455, após o nascimento do infante herdeiro, futuro D. João II (a 3 de Maio), D. Isabel pediu ao rei seu esposo que mandasse trasladar os restos mortais do pai, de Abrantes para Lisboa, “Pollo qual os ossos do Ifante com assaz honrra foram logo trazidos ao Moesteiro da Trindade de Lixboa, e d’hy a ho Moesteiro de Sant’-Eloy, onde foram em grande triunfo e muyta veneraçam postos em tumba e estrado á vista de todos”<sup>261</sup>. Por aqui se depreende a realização de um túmulo para D. Pedro, a que provavelmente pertenceria o frontal encontrado em 1953, que referimos anteriormente. Um túmulo que acabou por ser provisório, num período em que ainda não se sabia se os restos mortais do infante ocupariam o seu lugar no panteão de família na Batalha. No segundo testamento da rainha D. Isabel, não datado<sup>262</sup>, já se fala da Batalha como local final de depósito dos restos mortais do infante seu pai: “e quanto he aa ossada do Senhor Ifante meu Padre que Deos aja, a qual esta em Santo Eloy, mando os meus Testamenteiros, que requeiraõ a ElRey meu Senhor per hu alvara seu que tenho, que lhe praza de se levar aa Batalha, segundo forma do alvara, e ali seja levado por aquelas pessoas que ElRey ordenar (...)”<sup>263</sup>. D. Henrique teria ficado encarregue da trasladação dos restos mortais do irmão para a Batalha. O cronista Rui de Pina relata que a tumulação foi feita com a perfeição e solenidade que convinha a

---

<sup>258</sup> (RODRIGUES 2013, 314).

<sup>259</sup> (RODRIGUES 2013, 314-315).

<sup>260</sup> (RODRIGUES 2013, 315).

<sup>261</sup> (RODRIGUES 2013, 315).

<sup>262</sup> Segundo a historiadora Ana Maria Rodrigues, que temos vindo a seguir neste ponto, o segundo testamento de D. Isabel poderá provavelmente datar antes de 3 de Maio de 1455, quando se preparava para dar à luz mais uma vez, temendo naturalmente pela vida. Para mais informações consultar: RODRIGUES 2013, 316.

<sup>263</sup> (RODRIGUES 2013, 315).

um tal príncipe, indo D. Henrique “vestido não de dó preto, mas d’aluz escuro”<sup>264</sup> (azul escuro), uma das cores da empresa de D. Pedro, também utilizada por D. Henrique; “e as senhoras e mulheres que alli foram, levaram algum sinal de dó que não foi de veos pretos, mas tintos como allionado escuro” (ruivo, avermelhado escuro)<sup>265</sup>. D. Isabel acabará por falecer inesperadamente em Dezembro de 1455<sup>266</sup>. Não sabemos se neste curto espaço de tempo teria encomendado a pintura mural do altar de seu pai. É certo que os elementos “estranhos” aí presentes não têm nenhuma ligação aparente com a sua pessoa.

D. Isabel de Urgel (m. 17 Set. 1469), mulher de D. Pedro, e D. Filipa (m.1493), filha de ambos, que se manteve em Portugal, recolhendo-se no mosteiro feminino de Odivelas, também seriam potenciais candidatas na encomenda da pintura do altar da Batalha. No caso de D. Isabel de Urgel, Francisco Pato de Macedo encontra ligações da decoração polícroma do túmulo original de D. Isabel de Urgel (Santa Clara-a-Nova, Coimbra – Fig.83, 84 e 85)<sup>267</sup>, com o padrão mural da Batalha. Embora possamos sugerir semelhanças entre o padrão da Batalha e o utilizado numa das faces do túmulo da duquesa de Coimbra, “a imitar tecido de brocado”, os mesmos divergem entre si (Fig.83). Efectivamente poderão ser obras que se concentrem na mesma baliza cronológica de meados do século XV, mas não podemos fazer uma associação imediata entre uma e outra. Não se conhecendo a empresa de D. Isabel<sup>268</sup> podíamos pensar que tivesse adoptado um determinado elemento como *corpo* da mesma e, aplicado o mesmo junto dos símbolos de seu esposo. A escolha do preto e cinzento poderia ter sido uma mera associação ao luto, ou até mesmo de gosto. Não sabemos. Não passam

---

<sup>264</sup> (PINA 1902, 138).

<sup>265</sup> (PINA 1902, 138-139).

<sup>266</sup> Permanecerá sepultada na Capela de Nossa Senhora do Rosário do Mosteiro da Batalha, juntamente com as ossadas de uma criança que se pensa ser o seu primeiro filho. Só em 1901 com a construção dos novos túmulos para a *Capela do Fundador*, se trasladam os restos mortais da rainha D. Isabel, assim como os do rei D. Afonso V, do Príncipe D. Afonso e de D. João II – RODRIGUES 2013, 352.

<sup>267</sup> Este túmulo de Coimbra parece nunca ter sido utilizado pela duquesa, visto D. Isabel declara no seu testamento de 1466, que deseja fazer-se sepultar junto do marido na capela real da Batalha, o que veio a acontecer. Francisco Pato de Macedo julga que D. Isabel terá mandado fazer esta peça na sequência de Alfarrobeira, temendo nunca poder repousar no panteão da Batalha. Braamcamp Freire põe a hipótese de ter sido D. Filipa, a filha de D. Isabel de Urgel, a encomendar este túmulo, temendo que a vontade da mãe nunca se pudesse cumprir – Ver: (MACEDO 1993, 481-482); Braamcamp Freire. “O túmulo da viúva do infante D. Pedro, o Regente”. *Revista de História*, ano VII, nº25 (1918): 241-243.

<sup>268</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 228). Os autores põem a hipótese da duquesa ter utilizado o ramo de carvalho como o corpo da sua empresa, dada a profusão deste elemento relevado no túmulo de ambos na capela da Batalha.

de especulações. O seu testamento, datado de 16 de Dezembro de 1466, também não nos dá nenhuma referência a respeito da pintura mural<sup>269</sup>. É das últimas figuras da família real a ser sepultada na capela real da Batalha em Janeiro de 1470<sup>270</sup>.

No caso de D. Filipa, embora tenha vivido até à última década do século XV, sendo a última sobrevivente da Casa de Coimbra (m. 1493), poderíamos pensar na sua intervenção na exaltação da memória do pai. No entanto não encontramos documentação que o comprove, nem o seu testamento dá sinais a esse respeito.

Pretende-se assim demonstrar que a combinação lúpulo/preto/cinzentos não parece estar relacionada com nenhuma das opções dos filhos de D. Pedro para as respectivas empresas pessoais que se conhecem. Até haver provas em contrário, associar a encomenda desta pintura mural ao mecenato de algum dos filhos do infante D. Pedro ou à sua mulher, embora perfeitamente plausível, parece-nos forçado.

\*\*\*

Será assim aceitável questionarmo-nos acerca da escolha do lúpulo como símbolo integrante da empresa pessoal do infante D. Pedro, que não deixou de ser uma opção bastante original, informada e inédita no panorama cultural português. A utilização de um elemento – por si só, com um uso bastante particular na Borgonha – da empresa de um duque borgonhês como meio associativo entre o poder e prestígio do ducado da Borgonha num príncipe português, é deveras interessante. D. Isabel nunca esqueceu Portugal, tendo desenvolvido importantes actividades a nível político, administrativo, económico e cultural, sendo o elo de ligação do seu país de origem com o “centro” da vida na Europa<sup>271</sup>.

Em termos cronológicos a pintura mural poderá ter sido realizada, provavelmente não antes de 1449 (ano da morte de D. Pedro em Alfarrobeira). Teria ele escolhido todo aquele programa simbólico de associação a Borgonha? Parece-nos

---

<sup>269</sup> Testamento em: *Monumenta Henricina* (Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, vol.14, 1960), 335-340.

<sup>270</sup> A última pessoa da família real a ser sepultada na capela real é o infante D. Fernando, cujos últimos restos mortais chegam a Portugal em 1473 (já tinham sido trazidos em 1451 os primeiros restos mortais do infante).

<sup>271</sup> Francis Millet Rogers. *The travels of the Infante Dom Pedro of Portugal* (Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1961), 73-74.

que não seria o caso, visto, como já referimos, não se conhecer representações do suposto lúpulo junto dos elementos conhecidos da sua empresa, ou em qualquer outro lugar. Será certamente uma obra póstuma, talvez pós 1455, altura em que os seus restos mortais são finalmente trasladados para a capela real, depois de várias insistências por parte de vários membros da família. Tratar-se-ia então do remate final do processo de dignificação da memória de D. Pedro, que acabaria por ter um altar policromado para sempre associado a Borgonha, não só pela possibilidade da existência do lúpulo, como pela associação particular de cores: preto e cinzento.

Para além deste altar, não foram encontrados nenhuns vestígios de pigmentos nos restantes três arcossólios (antigos altares) da capela real da Batalha, o que nos reforça o facto de esta obra ultrapassar no tempo o programa joanino e mesmo duartino da capela. Encontra-se paralelo neste tipo de exclusividade e individualidade na pintura mural do intradorso do arcossólio do túmulo de D. Henrique, analisado de seguida.

#### **2.4. O arcossólio do túmulo de D. Henrique**

O intradorso do arcossólio do infante D. Henrique foi mais um caso surpreendente na busca pela cor na capela funerária da Batalha (Fig.86). Apresenta-nos um padrão dividido em duas áreas distintas: uma central, na zona do vértice do arco quebrado, que lembra desde logo a composição da empresa do infante, presente na iluminura - sobejamente conhecida -, da *Crónica dos Feitos da Guiné*, pintada cerca de 1453 (Fig.87)<sup>272</sup>. A outra área, melhor visível no lado direito do arco, mas que parece preencher também a área central (Fig.88 e 89), representa um padrão têxtil de brocado flamengo, semelhante na sua composição com o que vemos no retrato de D. João I (MNAA), e que serve de pano de fundo ao retratado (Fig.90). Um tipo de padrão muito corrente no décor da pintura flamenga dos séculos XV e XVI, com inúmeras variantes (Fig.91, 92 e 93). Toda a composição dá sinais da utilização do processo de

---

<sup>272</sup> Códice da Biblioteca Nacional de França (Paris), Ms. Portugais 41, fl. 5v.

estresido, onde os contornos do desenho compositivo foram passados para a pedra, deixando ver a sua configuração base à luz ultravioleta (Fig. 94).

O elemento central do intradorso, que se assemelha à da *Crónica dos Feitos da Guiné*<sup>273</sup>, apresenta-nos ramos de carrasqueiro<sup>274</sup> entrelaçados de forma circular, onde se insere inscrita a *alma* da empresa do infante: TALANT DE BIEN FAIRE (Vontade de acertar ou de fazer bem) (Fig.87). Ao olharmos para a versão da crónica, verificamos que a divisa se estende por dois círculos, divididos, cada um, por três secções de triângulos - símbolos da descoberta do rio Senegal, ao tempo confundido com um braço do Nilo<sup>275</sup> -, correspondentes às três cores da empresa pessoal do infante: azul, branco e preto. Ora, a solução encontrada para o arcossólio deste infante foi a de um só grande círculo de ramos de carrasqueiro, onde no seu interior cabe toda a divisa escrita e onde também é ainda possível distinguir a divisão em três triângulos das três cores do Infante (azul, branco e preto<sup>276</sup>), mas numa versão invertida à da iluminura (Fig.95). Os vestígios de cor que preenchem cada triângulo são visíveis, mas não se distingue claramente a que cor pertence cada secção. Conseguiu-se identificar nesta pintura mural as seguintes cores: dourado nos elementos vegetalistas; preto nos contornos e cinzento no que parece ser o fundo da composição (Fig.96).

O arranjo compositivo associado à iluminura do códice de Zurara é um testemunho claro de ligação com a figura do infante D. Henrique. No entanto, o interessante suposto retrato do infante tem suscitado um intenso debate quanto à sua identificação, havendo quem considerasse a composição da empresa, na parte inferior da iluminura, uma falsificação, mas que alguns dados laboratoriais vieram desmentir<sup>277</sup>. O que é certo é o facto dessa imagem iconográfica do infante ter sido

---

<sup>273</sup> A *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné* foi a segunda das narrativas historiográficas produzidas por Gomes Eanes de Zurara, cronista régio que sucedeu a Fernão Lopes e em cujo cargo se manteve até à data da sua morte, em 1474.

<sup>274</sup> *Quercus Coccifera*. Árvore com ramagem densa e folhas verde-escuras com rebordo espinhoso. Muito rústico e autóctone dos bosques mediterrânicos. Espécie de carvalho (carvalho-do-quermes).

<sup>275</sup> Vítor Serrão. “Do túmulo do infante ao políptico de São Vicente” in *O rosto do Infante*, coord. Francisco Faria Paulino (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994), 21.

<sup>276</sup> (AVELAR e FERROS 1983, 229); (2013) “Bleu/blanc/noir”. *Devise - CESCO – Henri de Portugal | Maison de Portugal | Les familles*. [En ligne] Publié en ligne le 8 février 2013. URL: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=622> (consultado a 1/03/2017).

<sup>277</sup> (SERRÃO 1994, 20-21).

adoptada e amplamente difundida no século XIX<sup>278</sup> e XX como a “vera efígie do infante”, servindo de base à imagem sobejamente conhecida de D. Henrique, uma identificação deveras polémica que não encontra consensos<sup>279</sup>.

Sendo D. Henrique ou não o representado no códice de Paris (problemática que vai para além do nosso trabalho), a verdade é a presença da sua empresa pessoal pintada no intradorso do arcosólio do seu túmulo, como “a abóbada celeste” que coroa o seu jacente. Uma escolha pessoal que encontra paralelo na representação em relevo da empresa de seu irmão, o infante D. João, na parede superior ao seu túmulo. Poderá D. Henrique ter encomendado esta pintura mural pela mesma altura em que encomenda o seu jacente? Algures na década de 50 do século XV? Não sabemos.

## **2.5. A cor na capela através de outras dimensões artísticas**

A riqueza cromática da capela real da Batalha, na sua origem, resultava não só da policromia aplicada na arquitectura tumular e parietal, como tivemos ocasião de ver, mas também de todo um conjunto artístico decorativo e devocional de pintura retabular e escultura nos altares, ricos têxteis, objectos litúrgicos vários, mobiliário, vitral, etc. Enquanto panteão régio, este era um local de veneração e de oração pela salvação da alma dos que ali estavam sepultados, mas também um local de memória e lembrança régia<sup>280</sup>, acabando por se transformar num centro modelar dos rituais fúnebres do reino<sup>281</sup>. Ao contrário do que hoje vemos, este espaço era efectivamente um local de culto e de veneração de reis e príncipes. Hoje, resta a pedra nua branca, com alguns apontamentos de cor aqui e ali, mas já sem vestígios de qualquer elemento sacro. As transformações oitocentistas e especialmente novecentistas (do período do Estado Novo) acabaram por transformar este panteão régio num espaço

---

<sup>278</sup> A crónica de Zurara só foi identificada em 1839, a partir de um exemplar manuscrito não autógrafo na Biblioteca Nacional de França, sendo pela primeira vez publicada pelos Viscondes de Carreira e de Santarém, em 1841 - AA. VV. *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira: séculos XV-XVI* (Lisboa: MNAA/Imprensa Nacional, 2017), 90.

<sup>279</sup> A este propósito veja-se por exemplo: (FONSECA 1960); (AA. VV. 1994) - catálogo de exposição; (FLOR, 2010), entre outros.

<sup>280</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 84). Tradução do autor.

<sup>281</sup> A respeito da liturgia na capela real da Batalha ver: Saul António Gomes. *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV* (Coimbra: IHA-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990), 353-367.



laico, retirando-se altares e mobiliários que ainda existiam. A época contemporânea valorizou a monumentalidade deste espaço enquanto testemunho representativo de uma Pátria, obliterando pelo caminho a essência espiritual da capela real, única em território nacional. Daremos agora conta, dentro do que a documentação permite, de como funcionava e como era constituído este panteão régio no século XV, incluindo todos os elementos decorativos que contribuíam para a sua riqueza cromática, tendo em conta as transformações dos séculos seguintes.

D. João I, no seu testamento de 1426, indicava que “pella esmola que de nos rreçebem e averam de rreçeber”<sup>282</sup>, os frades dominicanos deviam rezar pela sua alma e pela da rainha, em cada dia, duas missas rezadas, uma do Espírito Santo e outra de Santa Maria. Nas segundas-feiras diriam pelas respectivas almas as horas dos mortos e uma missa de Requiem cantada, além das duas rezadas “e todollos dias como acabarem suas horas, amtes que vam comer, venham todos homde nos e a dita rrainha jouvermos com crus e agoa benta e digam huum respomsso camtado”<sup>283</sup>. Nos dias de aniversários dos saimentos<sup>284</sup> destes reis, como em dia de Finados, e suas oitavas (passados 8 dias depois da morte), os dominicanos diriam “todallas horas, a saber: Vesperas, Matinas e todollos outros Offiçios dos mortos e duas missas de Requiem e dous rrespomssos, aalem das duas missas que sempre averam de dizer”<sup>285</sup>. Nesses dias de aniversário da morte dos reis, os frades da Batalha, os monges de Alcobaça e outros que viessem ao mosteiro diriam um trintário rezado por cada saimento além das missas e horas que tinham de celebrar<sup>286</sup>. Aos túmulos e respectivas capelas funerárias do mosteiro, iam os frades em procissão solene, entoando cânticos e orações, “aspergindo os jazigos com água benta, rezando ou cantando as missas nos altares de cada capela ricamente ornamentada e adornada de alfaias litúrgicas preciosas”<sup>287</sup>.

---

<sup>282</sup> (GOMES 2002, vol. I, 136-137).

<sup>283</sup> (GOMES 2002, vol. I, 137).

<sup>284</sup> Cerimónias fúnebres que assinalavam o luto, podendo ocorrer em datas variáveis, de acordo com as fases do luto pelo falecido (cerca de um mês ou de um ano depois da sua morte).

<sup>285</sup> (GOMES 2002, vol. I, 137).

<sup>286</sup> Pedro Redo e Saul António Gomes (coord.). *Lugares de oração no Mosteiro da Batalha* (Lisboa: DGPC, 2015), 77.

<sup>287</sup> (REDOL e GOMES 2015, 77).

Aos pés do túmulo conjugal de D. João I e de D. Filipa de Lencastre existia o respectivo altar “por maneira que o altar, e sepulturas fazem huma capella particular por si, e não pequena no meio de toda a quadra [da capela]”<sup>288</sup>. Thomas Pitt (1737-1793), que visitou o mosteiro em 1760, descreve assim este altar: “um altar curioso, com um baixo-relevo da Crucificação, em madeira dourada, muito decorado e trabalhado com pequenas caneluras góticas (...)”<sup>289</sup>. Tratar-se-ia de um altar com retábulo portátil, gótico, o qual continha, segundo um inventário de arrolamentos do ano de 1823, as imagens do apostolado, e um retábulo em madeira do trânsito da Virgem (c.1525-40), da autoria de Cristóvão de Figueiredo (Fig.97)<sup>290</sup>. A peça foi retirada do local aquando das intervenções de restauro realizadas por Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque (1792-1846) no mosteiro, entre 1840 e 1843, e enviada para o depósito da Academia de Belas-Artes<sup>291</sup>. Uma pequena parte da lateral desse altar pode ser vista numa gravura do interior da capela real, da autoria de W. Wallis, a partir de uma pintura de J. Holland (Fig.98). Esta representação da capela é um testemunho importante da ambiência espiritual do espaço no século XIX antes dos inícios das campanhas de restauro do mosteiro, com várias figuras femininas ajoelhadas, distribuídas por várias zonas da capela, orando. Tapetes pelo chão, cortinas, grandes tocheiros com velas acesas, entre outros objectos litúrgicos, são testemunho da vivência espiritual deste local.

A cada arcosólio da parede sul da capela correspondia, no lado este, um altar (Fig.103). Seguindo primeiramente a descrição de Frei Luís de Sousa (1623), de que já demos conta anteriormente quando falámos do altar de D. Pedro, os altares encontravam-se “ornados (...) com seus retabulos pequenos segundo o sitio, e de pintura antiga, mas perfeita<sup>292</sup>”. Ainda hoje é possível ver vestígios de marcas do que seria o encaixe para estrado corrido, nivelado abaixo da soleira do altar, e que permitia aceder ao mesmo (Fig.99); mais acima na parede de fundo do altar vêem-se as marcas das furações destinadas aos retábulos (Fig.46). Cada altar estava dedicado à devoção

---

<sup>288</sup> (SOUSA 1977, 638).

<sup>289</sup> AA. VV. *Thomas Pitt: Observações de uma viagem a Portugal e Espanha (1760)* (Lisboa: IPPA, 2006), 132.

<sup>290</sup> (REDOL e GOMES 2015, 79 e 135-136).

<sup>291</sup> Pertence hoje ao Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA 63 Pint. Mede 79 x 88 cm.

<sup>292</sup> (SOUSA 1977, 642).

peçoal respectiva de cada infante. O altar de D. Fernando tinha a invocação da Assunção da Virgem; o de D. João a de S. João Baptista; o de D. Henrique a do Infante Mártir de Fez (seu irmão) e a de D. Pedro a de S. Miguel.

Do lado oposto aos altares, a parede do lado oeste estaria “(...) toda ocupada de grandes almarios de madeira, em que se guarda o necessario pera se oficiarem os sacrificios, que cada hum d’estes Principes tem quotidianamente (...). E pera de conhecer cada hum, e a que Principe pertence, vem-se na madeira lavradas as divisas, tenções, e letras de todos”<sup>293</sup>. Entende-se que a capela é o conjunto do altar com o seu respectivo armário. Ao túmulo de cada infante correspondia assim uma capela privada, com o seu respectivo altar privado para oração e armário-libré (*livery cupboard*) (fig.100, 101 e 102), para protecção e guarnição dos objectos litúrgicos.

### Capela de D. Fernando

“O primeiro, que segue logo apoz a sepultura do Infante Santo, he da Assumpção de N. Senhora. Mostra-se que pertence ao mesmo Santo, porque nos painéis, que cercão a senhora, se vê retratado com suas cadeas, e sucessos de seus trabalhos”<sup>294</sup>. Sabe-se que esta obra assim descrita, hoje perdida, foi encomendada pela rainha D. Leonor (1458-1525), mulher de D. João II, a Cristóvão de Figueiredo, cujo painel central representava a Assunção de Nossa Senhora, sendo rodeado por outros nove painéis relativos ao martírio, cativoiro e morte do infante<sup>295</sup>. Uma gravura publicada em 1690 no primeiro volume de Junho da *Acta Sanctorum* (Fig.104) dá-nos uma ideia concreta de como seria constituído esse retábulo (substituindo o painel central com D. Fernando estaria a representação da Assunção da Virgem)<sup>296</sup>. Efectivamente, a temática descrita pelo cronista Frei Luís de Sousa corresponde à descrição representada nas *Acta Sanctorum*<sup>297</sup>. “É possível que a gravura tenha alterado a proporção dos painéis para acomodar legendas inexistentes na pintura, o que resultou num formato mais alto do que largo, pouco consentâneo com o espaço

---

<sup>293</sup> (SOUSA 1977, 642).

<sup>294</sup> (SOUSA 1977, 642).

<sup>295</sup> A obra teria sido concluída em 1539, passados 14 anos da morte da rainha D. Leonor (REDOL e GOMES 2015, 80).

<sup>296</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

<sup>297</sup> Maria Emília Vaz Pacheco. “O retrato do Infante D. Fernando nas Janelas Verdes (MNAA)” in *ARTis ON* (revista online), nº3 (2016): 84.

deixado disponível pelo altar”<sup>298</sup>. James Murphy, quando visita a capela em 1789 descreve este retábulo, onde “among the pictures is seen the portrait of this Prince, with his chains and the incidents of his misfortunes”<sup>299</sup>. Ainda de referir que inicialmente D. Fernando estipula no seu testamento que a sua capela deveria ter o orago de Santa Cruz e, uma imagem de S. Miguel segurando uma cruz deveria ser posta no altar<sup>300</sup>. Não sabemos se se chegou a respeitar esta decisão do infante e se, com as obras quinhentistas a invocação da capela mudou para a Assunção da Virgem, ou se efectivamente nunca chegou a estar associado a Santa Cruz.

O testamento do infante (1437), é um testemunho bastante elucidativo quanto às suas considerações de como devia ser constituída a sua capela onde “(...) em cujo altar ponhão huã imagem de S. Miguel, com huã cruz grande na mão, (...) e chame se esta Capella de Santa Cruz aa qual leixo, se a Deos prouger de se ordenar dos ornamentos que ora trago em minha Capella, estes que se seguem: Item a cortinha pequena de tendal de minhas cores, com seu frontal. Item lhe fação da cortinha de damasco vermelho, huã cortina e frontal. Item hum tapete novo de minhas cores, chão, e outro novo de minhas com cores com lavor. Item a vestimenta de missa rezada do damasquim vermelho com sua alva. Item a vestimenta de missa rezada de damasquim ou cetim preto com alva. (...) Item o manto e almaticas e collares e capa do borcado vermelho (...). Item hum pano de estante, e de paz preto, e outros dous de muitas cores, e hum de paz de brocado roxo. Item as távoas mores do altar. Item quatro toalhas de altar. Item a Cruz com seu pe, e o calex dourado mayor, e o calex branco mayor com suas patenas. Item o bacio e o gomil da Capella. Item a caldeira de agoa benta com seu izope. Item o calex dourado pequeno. Item huã cortina preta de pano de linho com hua Cruz branca. Item hua ara de jaspe. (...) Item duas galhetas douradas e as outras duas pequenas das forradas. (...) Item dous castiçaes grandes dourados. Item outros dous mais pequenos de ter cotos. Item o turibulo pequeno e a naveta e colher. Item dous castiçaes de ter tochas. (...) Item quatro sobrepelizes. Item hum missal pequeno de missas privadas. Item huã estante de ferro”<sup>301</sup>. Por esta

---

<sup>298</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

<sup>299</sup> James Murphy, Maria João Neto (intro.) e Michael Greer (trad.) *Arquitectura Gótica: Desenhos do Mosteiro da Batalha* (reedição do álbum de 1795) (Lisboa, Alêtheia, 2008), 157.

<sup>300</sup> (GOMES 2002, vol. 1, 209-212).

<sup>301</sup> (GOMES 2002, vol. 1, 210-211).

descrição percebemos não só a variedade dos objectos litúrgicos utilizados na capela pessoal de D. Fernando, mas também a variedade de materiais e cores dos mesmos. A designação de “minhas cores” é um sinal claro de afirmação da sua individualidade, através das suas cores emblemáticas, entre os seus pares, neste caso referindo-se à sua libré. Geralmente estes objectos eram guardados num “armário libré” em madeira, certamente o tipo de armário existente na capela real da Batalha. James Murphy, na sua conhecida visita ao mosteiro, a respeito do panteão de Avis como tratando-se de um “sacarium, in which are preserved the holy utensils, used in the celebration of the masses daily offered up to these Princes, and distinguished by their respective devices and mottos”<sup>302</sup>.

### **Capela de D. João**

Em relação ao altar de D. João “he do Bautista, e diz com o nome, e devação do Infante Dom João”<sup>303</sup>. O inventário de 1823 refere a existência de um painel arruinado do descimento da Cruz num dos altares. Outro altar ainda tinha restos de um retábulo em madeira e uma pintura de S. Tomás de Aquino<sup>304</sup>, pintada cerca de 1525-40, possivelmente por Garcia Fernandes<sup>305</sup> (Fig.105). A existência de mais uma pintura quinhentista pressupõe que, nesta altura, se renovaram e enobreceram alguns dos altares e respectivos retábulos da capela<sup>306</sup>, como se viu anteriormente com a encomenda de D. Leonor para o altar de D. Fernando. Não sabemos se alguma destas obras referidas no inventário de 1823 preencheria o espaço da capela de D. João. É certo que nenhuma delas se associa directamente à invocação original da capela deste infante.

### **Capela de D. Henrique**

---

<sup>302</sup> (MURPHY, NETO e GREER 2008, 157).

<sup>303</sup> (SOUSA 1977, 642).

<sup>304</sup> (REDOL e GOMES 2015, 79).

<sup>305</sup> Esta peça também foi retirada aquando do início das campanhas de restauro de Mouzinho de Albuquerque em 1840-1843. Pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA 68 Pint. Mede 80 x 45 cm.

<sup>306</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

“Porende, hordeney que, no altar da mynha capella, sse cantassem por ssenpre tres missas em cada huu dia (...)”<sup>307</sup>, estipulava o infante D. Henrique na carta testamentária de 30 de Setembro de 1460. “No terceiro [altar] fez o Infante dom Anrique pintar o Infante dom Fernando, porque o tinha por Martyr, e com elle erão todas suas devações”<sup>308</sup>. Ao altar de D. Henrique pertencia o tríptico do Infante D. Fernando (ou do *Infante Santo*) (Fig.106)<sup>309</sup>, produzido cerca de 1451, possivelmente por João Afonso<sup>310</sup>. Ainda em 1823, segundo o inventário já sobejamente referido, a peça se encontrava na capela<sup>311</sup>. O envolvimento de D. Henrique na questão do cativeiro do irmão em Fez parece estar claro (em 1437 o próprio D. Fernando encarrega D. Henrique, no seu testamento, de cuidar da sua sepultura)<sup>312</sup>, sendo plausível afirmar que o próprio tenha encomendado este tríptico para a sua capela particular, segundo refere Saul Gomes<sup>313</sup>, mas que não temos documentação que o comprove. Teria sido feita a encomenda após a morte de D. Fernando em 1443, e também após 1449, data em que D. Afonso V confirma a concessão de altar e jazigo a D. Henrique: “(...) que nos damos lugar e licença ao ifante dom Henrrique meu muyto prezado e amado tyo que ell posa aver huum altar e huum jazygoo pera sseu corpo na capeella del Rey dom Joham meu avoo que Deus aja que he no Mosteiro da Vitoria junto com ho outro do ifante dom Pedro (...)”<sup>314</sup>. A investigadora Maria Pacheco baliza as datas entre 1451 e 1460 para a produção do tríptico, pois correspondem respectivamente, ao regresso das primeiras relíquias do Infante e à morte de D. Henrique<sup>315</sup>. A obra sobreviveu até aos nossos dias e conserva-se em reserva no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Um registo de 27 de Novembro de 1461 refere que uma estante de ferro pertencente ao acervo da capela privada de D. Henrique foi entregue a Frei João

---

<sup>307</sup> *Monumenta Henricina* 1973, vol.14, 15-16.

<sup>308</sup> (SOUSA 1977, 642).

<sup>309</sup> Propriedade do Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA 1877 Pint. Mede 110,5 x 140,5 cm.

<sup>310</sup> (REDOL e GOMES 2015, 134).

<sup>311</sup> (REDOL e GOMES 2015, 79).

<sup>312</sup> (PACHECO 2016, 83).

<sup>313</sup> (REDOL e GOMES 2015, 134).

<sup>314</sup> (GOMES 2002, vol. I, 344).

<sup>315</sup> (PACHECO 2016, 83).

Martins, provedor das obras do mosteiro, “decerto para ser utilizada nos cerimoniais litúrgicos da sua capela neste mosteiro”<sup>316</sup>.

### Capela de D. Pedro

Finalmente, o altar de D. Pedro, já amplamente tratado neste trabalho, seria dedicado ao Arcanjo Miguel. Teria recebido um tratamento personalizado, possivelmente posterior ao programa joanino e duartino, e assim diferente dos restantes altares. A pintura mural que reveste a parede de fundo à maneira de uma peça têxtil, apresenta a empresa pessoal do Infante, e outros elementos associáveis ao Ducado da Borgonha, como as cores da pintura em faixas pretas e cinzentas e a junção do designado lúpulo. A completar o altar estaria uma escultura de S. Miguel, que Pedro Redol sugere ser uma das guardadas no acervo do mosteiro<sup>317</sup> (Fig.107): “Envergando armadura, manto e diadema o arcanjo subjuga a seus pés um demónio, em que espetava uma lança, segura numa das mãos, enquanto da outra pendia a balança com que pesava as almas, elementos hoje desaparecidos mas comuns na iconografia de obras congéneres. (...) A figura recorda, na atitude, outras obras da oficina do mosteiro da Batalha, especialmente o S. Miguel da Igreja de S. Miguel do Castelo (Fig.108), em Montemor-o-Velho (conservada no Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra<sup>318</sup>), uma das encomendas do Duque de Coimbra para as igrejas dos seus domínios”<sup>319</sup>. James Murphy em 1789 descreve o altar de D. Pedro como tendo “a painting of the Angel Saint Michael”<sup>320</sup>, o que poderá significar que nesta altura a capela apresentaria uma solução diferente da original, em que certamente parte da pintura mural estaria parcialmente tapada por esta tábua.

\*\*\*

Todos os altares da capela real estariam assim muito bem guarnecidos. Em 1577, o dominicano Frei Jerónimo Ramos, na sua obra *Cronica dos Feitos, Vida e Morte no Iffante Sancto*, relata a liturgia seguida nas missas por alma do infante D. Fernando

---

<sup>316</sup> (REDOL e GOMES 2015, 82).

<sup>317</sup> Inv. MB29. Mede 143,5 x 60 x 40 cm (REDOL e GOMES 2015, 109).

<sup>318</sup> Inv. MNMC 4056.

<sup>319</sup> (REDOL e GOMES 2015, 109).

<sup>320</sup> (MURPHY, NETO e GREER 2008, 157).

e sua família, testemunho da piedade e do esplendor então experienciados na capela real de Avis: “neste seu altar [D. Fernando] e dos mais Iffantes seus irmãos e de seu pay e mãy, se diz no dos Iffantes em cada qual dos altares cada dia do mundo a prima, missa rezada, e no altar frl Rey seu pay, cantada, com responso no fim della, alem dos officios que se lhes fazem no dia dos defunctos, e outros com muita solenidade. E os do Iffante sancto dom Fernando fazem os religiosos do moesteiro da Batalha com capas de bocado de cores alegres, de que há muitos e muy ricos ornamentos, que estes senhores e outros príncipes que hi jazem deixarão”<sup>321</sup>.

Muitas das alfaias aqui presentes seriam provenientes das capelas privadas dos infantes, como vimos em detalhe com as disposições testamentárias do infante D. Fernando ou, ainda, oferecidas por descendentes e parentes seus, que contribuíram para o enriquecimento do recheio artístico e ornamentos litúrgicos da capela<sup>322</sup>. Aquando do funeral de D. João I, Rui de Pina escreve que “se offerecerom e com razam muitas mais cousas e mais ricas das que atee alli foram oferecidas, segundo ahinda hoje parecem no tesouro daquele Moesteiro”<sup>323</sup>. Terá sido para a capela real de sua família que D. Isabel, Duquesa da Borgonha, enviou uma pintura flamenga por volta do ano de 1445<sup>324</sup>, entre outras “coisas” que desconhecemos<sup>325</sup>, a qual ainda se encontrava na capela no início do século XIX, quando Domingos Sequeira a reproduziu em desenho (Fig.78)<sup>326</sup>. O painel media 1 metro de altura por 1,75 metro de largura (segundo Sequeira) e apresentava uma composição centrada na Virgem com o Menino, ladeada pelos doadores orantes: D. Isabel de Portugal, com a “coiffure à cornes”, que se lhe conhece de outras representações (nomeadamente a obra já referida do Getty Museum de Los Angeles do atelier de Rogier van der Weyden), e Filipe, o *Bom*, seu esposo, sobre cujo peito pende o colar da Ordem do Tosão de Ouro, secundado pelo filho de ambos, o futuro Carlos, o *Temerário* (1433-1477). Tratar-se-ia

---

<sup>321</sup> (REDOL e GOMES 2015, 83).

<sup>322</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

<sup>323</sup> Rui de Pina, Crónica de D. Duarte, Cap.6, referido em REDOL e GOMES 2015, 82.

<sup>324</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

<sup>325</sup> “E a dita minha thia ou os seus feitores em estes Reinos tenham para sua guarda E por quanto nos disseram que ela mandara agora trazer certas coussas para o nosso mosteiro da Uitoria e para outras coussas, as quais som em a nossa alfandega de Lixboa (...)” – Francisco de Sousa Viterbo. “D. Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha: Notas documentais para a sua biografia e para a historia das relações entre Portugal e a corte de Borgonha” in *Archivo Historico Portuguez*, vol.3 (1905): 88.

<sup>326</sup> Álbum de desenhos de Domingos António de Sequeira, MNAA, inv.º 3125 Des. Folha 46.



muito possivelmente de uma obra de Rogier van der Weyden<sup>327</sup>. A obra desapareceu quando das invasões francesas, desconhecendo-se o seu actual paradeiro.

Em memória do infante D. Pedro, seu filho D. Pedro, o *Condestável* (1429-1466), fez doação testamentária em 1466, ao mosteiro da Batalha, de um cálice de ouro com pedras preciosas e com as suas âmbulas ou píxides<sup>328</sup>. D. Isabel de Urgel, esposa do infante D. Pedro (falecida em 1469), no seu testamento de 1466, mandando “enterrar meu corpo em Santa Maria da Vitorja, em a capella e sopultura honde jaz [o] virtuoso príncipe jfante dom Pedro, meu senhor [...] e meu corpo sera leuado em o aujto de Sam Françisco”<sup>329</sup>, doa à capela que determinou fundar no mosteiro “tres calizes de prata (...), pera que se digam as dictas mjsas, a saber: huu que eu traguio em mjnha capella e mando que se façom dous taees e de tal peso como este meu e que os dem loguo todos três e majs tres ujstimentas de pano de seda, com suas aluas e pertencas e tres frontaes de pano de seda, pera os altares”<sup>330</sup>.

A título de curiosidade, seria também nos armários ainda existentes na capela no século XIX, que se guardariam o machete e a alabarda de D. João I e D. João II, respectivamente, assim como o capacete de D. João I que, segundo a legenda de Sequeira, estaria “próximo ao seu túmulo na Batalha”<sup>331</sup>. A memória visual destas e outras peças de uso bélico ficaram registadas em desenhos feitos por James Murphy, em 1789, e por Domingos Sequeira, cerca de 1808 (Fig.109 e 110)<sup>332</sup>.

## Os têxteis

As fontes documentais analisadas em relação com as capelas dos reis e os infantes permitem perceber o lugar central que os têxteis ocupavam na ornamentação, dinâmica da cor e na própria vivência da capela. De facto, durante a Idade Média, os têxteis desempenharam um papel proeminente na transmissão do

---

<sup>327</sup> (AA. VV. 2015, 112).

<sup>328</sup> (REDOL e GOMES 2015, 82).

<sup>329</sup> *Monumenta Henricina* 1973, vol.14, 336

<sup>330</sup> *Monumenta Henricina*, 1973, vol.14, 337.

<sup>331</sup> Álbum de desenhos, Domingos Sequeira, MNAA, inv.º 3125 Des.. Folha 45 rev. e folha 42 rev.

<sup>332</sup> (REDOL e GOMES 2015, 80).

sentido de riqueza e autoridade, enquanto meios de demonstração do poder político, religioso e social, quer através da sua ostentação no corpo, quer no espaço. Desde o traje eclesiástico, às celebrações de dias festivos e ritos sociais e religiosos que marcavam a vida da nobreza e realeza - como o nascimento, casamento, coroação e morte -, os têxteis funcionaram frequentemente na Idade Média como meios de propaganda. Governantes do mundo sacro e laico expressavam as suas reivindicações dinásticas, proezas militares, aspirações políticas e feitos, através da encomenda, exibição, uso e oferta de têxteis como presentes<sup>333</sup>.

O próprio valor material dos têxteis, especialmente aqueles importados de terras distantes, ou feitos em tecido de seda, enriquecidos com fios de prata e ouro, ou embelezados com pedras preciosas, permitia construir uma linguagem visual complexa que poderia transmitir mensagens de natureza diversa<sup>334</sup>. Os têxteis funerários denotavam não apenas o desejo de honrar a memória dos defuntos, mas promoviam também a sua identidade social e política<sup>335</sup>.

Os panos preciosos usados para cobrir o caixão, catafalco ou túmulo propriamente dito durante as cerimónias fúnebres e missas pelos mortos, faziam parte do programa comemorativo da *memória* na Idade Média<sup>336</sup>. Numa visitação ao Mosteiro de Alcobaça em Fevereiro de 1484, realizada por D. Fr. Pedro Serrano, abade do Mosteiro de Santa Maria da Pedra (Aragão), referia que “as sepulturas dos reis sejam cobertas de panos decentes”<sup>337</sup>. Tais peças são também mencionadas em inventários de igrejas e decretos de fundação, aparecendo frequentemente em iluminuras de livros de horas na secção da missa pelos defuntos (Fig.111, 112 e 113).

---

<sup>333</sup> Kate Dimitrova e Margaret Goehring (coord.) *Dressing the part: Textiles as propaganda in the Middle Ages* (Turnhout: Brepols Publishers, 2014), 7. Já a rainha D. Beatriz de Castela (1293-1359), no seu testamento de 1357, mandava “que se ponha sobre o meu moymento depoy que eu en el for enterrada a mha colcha assynaada de castellos e de leões e o pano que eu mandey fazer pera sobre o meu moymento o qual me a reynha Dona Leonor d’Aragom mha filha a que Deus perdoe envyou o qual pano tem sete scudos de castellos e de leoes no cabo de contra a cabeceyra e outros sete scudos e esses mesmos synaaes aos pees” - António Caetano de Sousa. *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol.1 (Coimbra: Atlântida, 1946), 345.

<sup>334</sup> (DIMITROVA e GOEHRING 2014, 10).

<sup>335</sup> (DIMITROVA e GOEHRING 2014, 9).

<sup>336</sup> O historiador Saul Gomes refere-nos que o ouro aplicado aos panos de seda que cobriam as sepulturas régias, nos seus aniversários simbolizava uma “expectativa quase alquímica, e exercia um certo fascínio sobre o público assistente” - GOMES 1990, 359.

<sup>337</sup> Saul António Gomes. *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI* (Lisboa: IPPAR, 1998), 159.

Muitas destas peças são descritas como sendo feitas de ricos materiais como a seda ou fios de ouro e prata com ampla variedade de cores e programas iconográficos<sup>338</sup>. Efectivamente, a importância destes objectos no quotidiano medieval levou à sua representação no mundo artístico, com ricas cores e padrões diversos, enquanto elementos centrais de *décor* do espaço nas cenas representadas, nomeadamente na pintura. A título de exemplo, olhemos para os adamascados do painel central do retábulo do Infante Santo (Fig.106) ou do retrato de D. João I (Fig.90)<sup>339</sup>. Mas também foi na pedra que o têxtil se materializou, como vemos no túmulo dos Condes de Abrantes, D. João de Almeida e sua mulher Inês de Noronha, na igreja de Santa Maria do Castelo (Abrantes), do primeiro quartel do século XVI, cujo arranjo arquitectónico deriva directamente do protótipo batalhino (Fig.114). O túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, obra de cerca de 1478-1481, no Mosteiro de S. Marcos, próximo de Tentúgal, da autoria de Diogo Pires-o-Velho também apresenta um exuberante arranjo têxtil em forma de dossel, “cujos panejamentos caem em pregas miúdas e profundas”. Trata-se aqui de um modelo mais italianizante, próximo da escultura funerária veneziana<sup>340</sup> (Fig.115).

O investigador Saul Gomes, ao tratar a liturgia no mosteiro da Batalha<sup>341</sup>, refere que em dias de aniversário, descobriam-se os túmulos por via de regra resguardados por panos de seda e cobertas ricas de tecidos com fios de ouro e prata, como se verifica da descrição das ofertas doadas, em 1416, por D. João I, para a capela da sua finada consorte [capela-mor]: “sateenta peças de panos d’ouro e de sirgo novos emteiros mui nobres e mui ricos”. A propósito do saimento do Príncipe D. Afonso (m.1491) refere o cronista Rui de Pina: “porque logo via o Moesteiro cuberto de grandes pendões de luto (...) que d’hua Essa muy triunfante, e de negras tapeçarias, e

---

<sup>338</sup> Stefanie Seeberg. “Monument in Linen: A Thirteenth-Century Embroidered Catafalque Cover for the Members of the Beata Stirps of Saint Elizabeth of Hungary” in *Dressing the part: textiles as propaganda in the Middle Ages*, ed. Kate Dimitrova e Margaret Goehring (Turnhout: Brepols, 2014), 81.

<sup>339</sup> Ambos pertencentes ao MNAA: 1877 Pint. e 2006 Pint.

<sup>340</sup> Maria José Goulão. “Expressões Artísticas do Universo Medieval” in RODRIGUES, Dalila - *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, coord. Dalila Rodrigues, vol.4 (Lisboa: Fubu Editores, 2009), 111-112.

<sup>341</sup> (REDOL e GOMES 2015, 77).

de todas as outras coisas que a tal auto, e para tais pessoas se deve, era em todo bem guardado”<sup>342</sup>.

## O vitral

O estudo da capela não ficaria completo sem ainda falar um pouco acerca do vitral, outro componente central na riqueza cromática deste espaço, ocupando dezassete grandes vãos da capela (três em cada dos três lados da planta quadrangular, e os outros oito no piso superior de cada face da abóbada oitavada). Este tema já foi abordado demoradamente por Pedro Redol na obra *O Mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI* de 2003<sup>343</sup>, por isso não nos demoraremos na descrição dos vitrais da capela. Será sim relevante colocar o vitral como mais um elemento chave na dinamização da cor na capela, através da luz: dar luz à cor e cor à luz. A ligação desta arte com a cor é tão forte, e continuou a ser tão valorizada, que será sobre ela que encontramos as únicas referências à cor na capela na época contemporânea, como veremos mais à frente.

A arte do vitral – “pintar” com a luz que atravessa o vidro<sup>344</sup> - é um componente essencial na dimensão imaterial da atmosfera interior do espaço religioso medieval (com o seu apogeu nas grandes catedrais góticas). Neste sentido, os mestres vidreiros e técnicos do vitral desempenharam um papel importante na dinâmica da cor. As cores na igreja medieval manifestam-se mais ou menos de acordo com a luz do sol, com a época do ano e a hora do dia, e pelas condições atmosféricas. “Não há cores estáveis”, diz-nos Pastoureau, “estão em perpétua vibração e transformação”<sup>345</sup>.

A partir de 1130, o abade Suger operará uma reforma na sua abadia de Saint-Denis, que está na origem do *opus francigenum*, que hoje conhecemos como arte gótica, com uma arquitectura renovada onde a luz será o tema central. A Sainte-

---

<sup>342</sup> Excerto da Crónica de D. João II de Rui de Pina referido em GOMES 1990, 357.

<sup>343</sup> Também de nota a obra: Carlos Vitorino da Silva Barros. *O Vitral em Portugal. Séculos XV-XVI* (Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983).

<sup>344</sup> (REDOL 2016, 25).

<sup>345</sup> (PASTOUREAU 2004, 143). Traduzido pelo autor.

Chapelle em Paris, consagrada em 1248 é o melhor exemplo da “desmaterialização das paredes de uma igreja da substituição dos seus muros por vitrais”<sup>346</sup>.

Em Portugal, esta modalidade artística acabou por nunca criar raízes profundas<sup>347</sup>, aparecendo como um “fenómeno intermitente”<sup>348</sup>. Esta arte parece ser desconhecida do nosso território até à década de 30 do século XV, altura em que começam a ser produzidos os vitrais conhecidos mais antigos em Portugal, pertencentes às janelas das naves laterais e janelão da igreja do Mosteiro da Batalha<sup>349</sup>. Este mosteiro parece tratar-se assim, do primeiro edifício português a receber a arte do vitral<sup>350</sup>, o que só enaltece uma vez mais a importância deste espaço, sendo ao longo dos séculos XV e XVI, o centro português de criação de vitral. Aqui instalou-se a maior parte dos praticantes daquela arte, que daqui se deslocavam a outros pontos do país para realizar diversas encomendas, muitas delas do próprio rei<sup>351</sup>.

Os mais antigos vitrais da capela real datam de cerca do início da década de 30, altura em que se terminavam as obras da capela (1434). Neste espaço utilizou-se um tipo de vitral mais caro, destinado a dependências mais importantes de patrocínio régio, por exemplo, designado de “vidraça pintada” – vidros de cores, pintados na sua quase totalidade, organizados em composições heráldicas e/ou figurativas<sup>352</sup> (Fig. 116 e 117).

Na Idade Média, a veiculação da cor pela luz através do vidro não era considerado um mero complemento decorativo (conceito mais recente), mas uma parte indissociável da concepção espacial, de acordo com o significado estético da própria luz enquanto dom divino<sup>353</sup> (Fig.118, 119 e 120). Através desta concepção

---

<sup>346</sup> (REDOL 2016, 25).

<sup>347</sup> Condições práticas como o tipo de clima que caracteriza Portugal, mais quente do que a França e a zona da Flandres acabaram por não potenciar um uso do vitral tão dinâmico e amplo, comparável ao caso da Sainte-Chapelle.

<sup>348</sup> Pedro Redol. “O Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI. Contributos para o seu estudo” in *O Vitral. História, conservação e restauro* (Lisboa: IPPAR, 2000), 12.

<sup>349</sup> Pedro Redol. *O Mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI* (Câmara Municipal da Batalha, 2003), 51.

<sup>350</sup> (REDOL 2003, 22).

<sup>351</sup> (REDOL 2003, 23).

<sup>352</sup> (REDOL 2000, 23).

<sup>353</sup> (REDOL 2000, 12).

compreendemos um pouco melhor o propósito da existência do vitral nesta capela funerária, como mais um modo de afirmação do poder régio. O esplendor da cor, potenciado pela luz que incide no vidro, e associado à heráldica são testemunhos firmes dessa afirmação de poder.

### **3 – A cor na *Capela do Fundador* no período contemporâneo**

“A introdução [...] de uma invenção do século XIX na restauração de um monumento perfeitamente caracterizado do decimo quinto seculo seria uma injuria á razão e ao gosto, e um anachronismo imperdoável” – Luís Mouzinho de Albuquerque<sup>354</sup>

Entramos agora no capítulo final deste trabalho, dando conta do desaparecimento da cor na Capela do Fundador, como resultado das transformações sofridas no Mosteiro da Batalha ao longo do século XIX e XX. Ao longo deste período, o mosteiro passou a ser entendido e olhado como um monumento de exaltação da pátria e já não mais como um espaço monástico, o que efectivamente deixou de ser a partir de 1834, com a extinção das ordens religiosas em Portugal. Este processo certamente contribuiu para que a cor se fosse perdendo, sendo omissa na documentação e quase eliminada da pedra. Antes de entrarmos na análise do processo de decadência e posterior laicização da Batalha, abrimos um parêntesis como forma de explicar como a cor aplicada à arte foi encarada desde o Renascimento até ao período contemporâneo. Esse processo, se quisermos, de marginalização da cor, explica em parte essa situação de “desprezo” pela cor da *Capela do Fundador*, patente quer nos relatos daqueles que a visitaram, quer nos interesses dos que a intervieram.

\*\*\*

A marginalização da cor na arte ocidental foi o resultado de processos longos e diversos que são difíceis de desenredar, explica desde logo a investigadora Roberta

---

<sup>354</sup> Luís Mouzinho de Albuquerque. *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha* (Lisboa: Tipografia Editora de Mattos Moreira, 1881), 33.

Panzanelli<sup>355</sup>. O contraste entre as cores vibrantes de uma escultura grega do período arcaico, por exemplo (Fig.7) e a “suposta pureza” do branco pétreo que hoje lhe conhecemos é uma realidade que ainda choca muitos.

Efectivamente, como vimos, a policromia tem sido uma componente da escultura e da arquitectura ao longo dos tempos. No entanto, a noção geral que temos da escultura figurativa é ainda tendencialmente monocromática, o que está ligado a um legado da “brancura imaculada da escultura em pedra”<sup>356</sup>, herdado do Renascimento (em que o que interessava era a forma e a matéria-prima). O pensamento e conhecimento do Renascimento contribuíram fortemente para o progressivo desaparecimento, na memória colectiva, do universo das formas pétreas policromadas. Foi neste período que surgiu a ideia de uma antiguidade sem cor. A descoberta desse mundo antigo, através de peças como o *Laocoonte*, em 1506 e o Apolo Belvedere, em 1509, reforçaram a crença de que a escultura antiga seria monocromática, já que a maior parte da policromia já teria desaparecido. Tal noção influenciou de forma decisiva a produção artística dos escultores quinhentistas, que procuravam a *mimesis* através do volume e não da cor<sup>357</sup>. Leonardo da Vinci (1452-1519) afirmava mesmo que a cor não tinha espaço na escultura. No entanto, é escassa a discussão acerca da policromia de forma mais particular<sup>358</sup>. Giorgio Vasari (1511-1574) defendia que as estátuas da antiguidade foram responsáveis pela designada “maneira moderna”, que estipulava o não uso de policromia: uma arte que desejava “ser moderna de uma forma antiga e antiga de uma forma moderna”<sup>359</sup>.

Também determinantes para a percepção que hoje temos da escultura e arquitectura policromadas, as convenções da estética neoclássica, herdadas naturalmente do Renascimento, aprofundaram tais leituras. Desde meados do século XVIII, atravessando todo o século XIX, imperou a ideia de que a própria cor se opunha à “arte pura”. Contudo, é também neste período que são descobertas as cidades

---

<sup>355</sup> Roberta Panzanelli. “Beyond the pale: polychromy and western art” in *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, ed. Roberta Panzanelli, Eike Schmidt e Kenneth Lapatin (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 2.

<sup>356</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 45).

<sup>357</sup> (PANZANELLI 2008, 8); (PÉREZ 2014, 275).

<sup>358</sup> (PANZANELLI 2008, 8).

<sup>359</sup> (COLLARETA 2008, 73).

romanas de Herculano e Pompeia, o que vem a confirmar que a cultura grega e romana usavam variadas formas de policromia, desde dourados subtis a cores brilhantes e fortes<sup>360</sup>. Este processo de descobertas trouxe de novo à luz um mundo de cor, até então adormecido, e que culminaria num reconhecimento, ainda que parcial (e com árduos debates entre intelectuais), da importância da cor na arte em pedra<sup>361</sup>. Ainda assim, os cânones de beleza nos séculos XVIII-XIX consideravam a escultura policromada muito próxima da realidade e, assim, desprestigiante. Johann Gottfried Herder (1744-1803) perguntava: “Porque é que a escultura é feita feia em vez de bonita, sendo colorida a partir da natureza e de outros mecanismos semelhantes?”<sup>362</sup>. Friedrich Riedel, na sua *Teoria das Belas Artes e Ciências* argumentava que uma escultura policromada estava muito próxima da realidade: “Se uma estátua de mármore é vestida com cores, como um quadro, a semelhança torna-se demasiado completa e não mais nos afecta. À distância podemos confundi-la com um ser humano de verdade”<sup>363</sup>. O próprio Johann Goethe (1749-1832) afirmava na sua *Teoria das Cores* que “os povos primitivos, as pessoas incultas e as crianças geralmente mostram uma marcada predileção pelas cores vistosas”<sup>364</sup>. Muitos “restauradores” dos séculos XVIII e XIX que trabalharam em edifícios e esculturas medievais encarregaram-se de eliminar grande parte das superfícies ainda policromadas<sup>365</sup>.

Pelo contrário, e paralelamente no tempo, como resultado das conjunturas políticas vividas nos inícios do século XIX<sup>366</sup>, e mesmo por questões de moda<sup>367</sup>, propiciou-se a busca por uma nova estética (contrária aos pressupostos neoclássicos), com o ressurgimento das formas medievais, principalmente góticas (neogótico), que modelarão uma nova arquitectura e boa parte das artes aplicadas de então, trazendo de novo ao de cima a “tradição” da policromia sobre pedra praticada na Europa medieval<sup>368</sup>. Como consequências de toda este *revival* gótico, não só com a construção de novas arquitecturas, mas no restauro das já existentes, desenvolveram-se estudos

---

<sup>360</sup> (PANZANELLI 2008, 10).

<sup>361</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 45).

<sup>362</sup> (PÉREZ 2014, 276).

<sup>363</sup> (PÉREZ 2014, 276).

<sup>364</sup> (PÉREZ 2011, 246).

<sup>365</sup> (PÉREZ 2014, 275).

<sup>366</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 45-46).

<sup>367</sup> (PÉREZ 2014, 275).

<sup>368</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 45-46).



sobre a pedra policromada subsistente nos monumentos intervencionados (caso paradigmático da Sainte-Chapelle – Fig.121 e 122), mas também os artistas de então adoptaram a policromia escultórica e arquitectónica como um elemento das suas novas criações<sup>369</sup>. Vários portais de igrejas e catedrais foram re-policromados, por vezes na sua totalidade (o caso do *Bergportaal* na Basílica de San Servasio, Maastricht, datado de 1224, com pinturas neogóticas de 1883-1887 – Fig.123). Em vários casos as pinturas neogóticas feitas a obras medievais eram baseadas nos vestígios pré-existentes encontrados, mas também é certo que “no geral eram fruto da inspiração do momento”<sup>370</sup>.

Apesar de um caminho favorável para o entendimento da cor como mais um elemento integrante da linguagem dos edifícios medievais, vozes críticas fizeram-se ouvir contra o “inútil anacronismo que resultaba de intentar trasladar las manifestaciones artísticas de ese período [medieval] a la sociedad europea del diecinueve, denunciando en muchos casos los intentos frustrados que a tal efecto realizaba (...) la confusión de conceptos y la disparidad de juicios y opiniones en lo que se refiere a la importancia de las policromías sobre piedra medievales fue la tónica dominante en la sociedad del siglo XIX. (...) En resumidas cuentas, podemos decir que el reconocimiento moderno de la importancia inherente a la policromía sobre piedra medieval no fue unánime ni fácil”<sup>371</sup>. A imagem de uma Idade Média a preto e branco e cinzenta, desprovida de cor nas suas obras escultóricas e arquitectónicas, acabou por chegar até ao tempo presente, como já tivemos ocasião de constatar. O estudo da cor como elemento integrante de muitas destas obras, em muitos casos, não foi visto como uma prioridade e, por conseguinte, acabou por cair no esquecimento.

Olhemos agora novamente para a *Capela do Fundador*, seguindo o contexto de decadência e posterior laicização do mosteiro onde a mesma se insere, como forma de tentarmos perceber a perda de protagonismo que a cor acabou por conhecer neste espaço.

---

<sup>369</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 192).

<sup>370</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 192).

<sup>371</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 195 e 197).

### 3.2. A *Capela do Fundador*: do fulgor joanino à laicização

Tendo em conta todo o pano de fundo de marginalização da cor na arte pétrea ao longo da Idade Moderna e Contemporânea, mas também e mais concretamente, as vicissitudes por que passou o edifício monástico da Batalha, tentaremos compreender em que estado estaria a cor na *Capela do Fundador* quando Mouzinho de Albuquerque (1792-1843) foi encarregue de dirigir as obras de restauro do mosteiro (1840). Podemos afirmar, desde já, que a omissão nas fontes da existência de cor na pedra, enquanto elemento integrante da obra do panteão real de Avis, é, pelo que conseguimos apurar, total.

\*\*\*

Do século XVI em diante o estaleiro do Mosteiro da Batalha foi perdendo, progressivamente, o seu fulgor. D. Duarte tinha optado por mandar construir um imponente panteão (as “Capelas Imperfeitas”) para se fazer sepultar a si e seus descendentes, o que nunca veio a concretizar-se<sup>372</sup>, pois as obras nunca terminaram (embora tenham sido feitos pequenos avanços nos reinados de D. Manuel I e D. João III), deixando o panteão de seu pai como um santuário de adoração e veneração. Assim, os corpos de D. Afonso V e D. João II aguardavam em locais de sepultamento provisórios, com a finalidade de ocupar uma das capelas do panteão duartino, o que nunca veio a acontecer<sup>373</sup>. D. Manuel I, embora também com uma capela reservada para si, acabou por escolher Lisboa – a metrópole do reino -, e mais concretamente o mosteiro jerónimo de Santa Maria de Belém, fundado por si, para seu descanso eterno (assim como fizeram os seus sucessores até à união ibérica, em 1580). No reinado de D. João III, cerca de 1530, o estaleiro batalhinho entra em paralisação, desviando-se a mão-de-obra para as obras do Convento de Cristo, em Tomar, e Belém<sup>374</sup>. Com o

---

<sup>372</sup> D. Duarte e D. Leonor de Aragão acabaram por ficar na capela-mor, em túmulo duplo, até à década de 40 do século XX.

<sup>373</sup> D. Afonso V, e mais tarde seu neto o Príncipe D. Afonso, ficaram na Sala do Capítulo; D. João II na capela de Nossa Senhora da Piedade; a rainha D. Isabel (mulher de D. Afonso V) na capela de Nossa Senhora do Rosário.

<sup>374</sup> Clara Moura Soares. *O Restauro do Mosteiro da Batalha* (Leiria: Magno Edições, 2001), 57.

tempo, o mosteiro, embora tenha continuado sempre a receber protecção real<sup>375</sup> através de atribuição de rendas para sustento dos religiosos e pequenas obras de emergência, inclusive no tempo da dinastia dual com os Habsburgo Espanhóis (1580-1640), deixou de ser uma prioridade nas opções de mecenato dos monarcas portugueses. Foi assim “perdendo o seu brilho enquanto um monumento dinástico”<sup>376</sup>, mas nunca deixando de manter a carga simbólica que lhe estava inerente<sup>377</sup>.

Em relação ao vitral, é sabido que até finais do século XVII foram contratados vitralistas ininterruptamente para manutenção das obras de séculos anteriores<sup>378</sup>. Damos como exemplo uma *carta de nomeação de António Taca (III) para o ofício de mestre vidreiro das obras do Mosteiro da Batalha, assim como o haviam sido seu avô e pai*, datada de 1587, onde o referido mestre ficava encarregue de: “a saber repairara e consertara todas as vidraças do dito Moesteiro quando e por allguã parte quebrarem ou as que forem quebradas asy de vidro branquo como de pintado ou de collores pelo mesmo modo que estiverem antes de se quebrarem (...)”<sup>379</sup>. Cerca de 1623, Frei Luís de Sousa dá-nos conta de que todas as aberturas da igreja e “capela do fundador” – termo que aparece já associado ao panteão real<sup>380</sup> – ainda conservavam os seus vitrais nessa data. Além disso, parece ter compreendido a “duplicidade expressiva do vitral, manifestada no binómio luz/pintura”: “[...] Em todas cinco capellas tomão o verdadeiro lugar dos retabolos humas grandes frestas altas e rasgadas, as quaes todas estão guarnecidas, e cerradas de suas vidraças iluminadas de finas cores, e varias pinturas de devação”<sup>381</sup>. Apesar destas considerações, Frei Luís de Sousa e seus “co-autores, nem sempre ligavam à pintura mural, omitindo-a voluntária ou involuntariamente”<sup>382</sup>.

Com o terramoto de 1755, o estado dos vitrais degradou-se substancialmente, acentuando-se os estragos pelas décadas seguintes e até ao início dos restauros em

---

<sup>375</sup> Para mais informações acerca das intervenções e atenções dadas pelos monarcas portugueses ao Mosteiro da Batalha ver SOARES 2001, 57-64.

<sup>376</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 86). Tradução do autor.

<sup>377</sup> (SOARES 2001, 57).

<sup>378</sup> (REDOL e GOMES 2014, 104).

<sup>379</sup> (GOMES 2004, vol. 4, 308).

<sup>380</sup> Título do capítulo XV: “Describe-se a Capella particular, em que el-Rei jaz, e que pera si escolheu como fundador” – (SOUSA 1977, 636).

<sup>381</sup> (REDOL 2003, 23-24).

<sup>382</sup> (GOMES 1997, 113).

1840, sob orientação de Luís Mouzinho de Albuquerque (Fig.124), Inspector-Geral do Serviço de Obras Públicas do Reino (1840-1843), e primeiro responsável pelo restauro do monumento. Na sua *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*<sup>383</sup>, publicada pela primeira vez em 1854, Mouzinho de Albuquerque dá-nos conta do estado de degradação em que se encontravam os vitrais e das soluções que escolheu para tentar resolver os problemas de iluminação<sup>384</sup>. Voltaremos à sua intervenção mais à frente neste capítulo.

\*\*\*

Em finais do século XVIII, foram sobretudo intelectuais estrangeiros que se interessaram pelo estudo dos nossos monumentos. São sobejamente conhecidas as viagens ao Mosteiro da Batalha de Thomas Pitt<sup>385</sup> (1737-1793), em 1760, James Murphy<sup>386</sup> (1760-1814), em 1789, e William Beckford<sup>387</sup> (1760-1844), em 1794, no período dos *grands touristes*. Com o interesse demonstrado por parte destes visitantes ingleses, a Batalha foi ganhando relevância enquanto “objecto de grande interesse histórico-artístico”<sup>388</sup>. A respeito da atmosfera colorida da Batalha, potenciada pelos seus vitrais, descreve-nos Beckford: “(...) the white monastic garments of my conductors seemed as it [sic] were embroidered with the brightest flowers of paradise, and our whole procession kept advancing invested with celestial colours”<sup>389</sup>. Na *Capela do Fundador*, Beckford realça as cores harmoniosas: “I withdrew from the

---

<sup>383</sup> Em meados do século XIX em Portugal, começam a aparecer alguns estudos histórico-arqueológicos de relativa importância. A *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha* representa um contributo historiográfico considerável no domínio da arqueologia medieval e da valorização de um dos monumentos mais importantes da arquitectura gótica. Esta obra permite avaliar o estado de ruína em que se encontrava este monumento e os critérios que presidiram à execução dos trabalhos, permanecendo, neste aspecto, a única obra no género - Lucília Verdelho da Costa. *Ernesto Korrodi 1889-1944. Arquitectura, ensino e restauro do património* (Lisboa: Estampa, 1997), 65.

<sup>384</sup> (REDOL e GOMES 2014, 103).

<sup>385</sup> (AA. VV. 2006).

<sup>386</sup> (MURPHY, NETO e GREER 2008); James Murphy. *Travels in Portugal through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the years 1789 and 1790: consisting of observations on the manners, customs, trade, public buildings, arts, antiques & C. of that kingdom* (Londres: A. Strahan and T. Cadell Jun. and W. Davies, 1795).

<sup>387</sup> William Beckford. *Recollections of an excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, Fontwell (Fontwell: Centaur Press, 1972). Redigido entre 1834-35; Pedro Redol. *Batalha – viagem a um mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford* (Leiria: CEPAE, 2011).

<sup>388</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 89). Traduzido pelo autor.

<sup>389</sup> (BECKFORD 1972, 83-84).

contemplation of these tombs with reluctance; every object in the chapel which contains them being so pure in taste, so harmonious in colour [...]"<sup>390</sup>.

Os trabalhos de Murphy, originalmente publicados em fascículos entre 1792 e 1795, com o título *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha*, deram um grande impulso de notoriedade ao mosteiro, que começou a ser divulgado entre as elites na Europa<sup>391</sup>. A sua obra teve não só um profundo impacto no desenvolvimento do revivalismo gótico em Inglaterra (*Gothic Revival*), mas também no próprio restauro do monumento. O gosto e o conhecimento da arquitectura gótica inglesa serviram Murphy na sua tarefa de complementar os seus levantamentos gráficos das partes do monumento que estavam em ruína ou tinham desaparecido. A título de exemplo, o desenho da *Capela do Fundador* ainda com o seu coruchéu (Fig.125), derrubado pelo terramoto de 1755 foi uma tentativa de reconstituir a fisionomia exterior original do panteão. Conforme o testemunho do Padre Luís Cardoso de 1758, Frei Luís de Sousa refere que o octógono da capela do fundador era efectivamente coroado por uma agulha piramidal esguia que foi destruída pelo sismo<sup>392</sup>. Murphy, a par com a sua imaginação, serviu-se do relato de Frei Luís de Sousa para a composição dos seus desenhos<sup>393</sup>.

No período das invasões francesas (1807-1811), o mosteiro foi invadido pelos mercenários franceses de Margaron, que se aquartelam na biblioteca monástica em 1808<sup>394</sup>. Mas foi sobretudo com as tropas de Massena, em 1810, que se queimaram e destruíram várias zonas do complexo monástico, especialmente os anexos conventuais, mas também a *Capela do Fundador*, saqueando objectos portáteis dos altares e armários e destruindo alguns elementos dos túmulos, sendo difícil de precisar

---

<sup>390</sup> William Beckford. *Recollections of an excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha* (Fontwell: Centaur Press, 1972), 87.

<sup>391</sup> Frei Luís de Sousa e James Murphy. *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, in the Province of Estremadura in Portugal with remarks to which is prefixed an Introductory Discourse on the principles of Gothic Architecture* (Londres, Library of Fine Arts, 1836).

<sup>392</sup> (SOARES 2001, 61). Segundo Murphy, depois do sismo o rei D. José terá mandado proceder a obras na capela, não se sabendo o que ali foi feito. É certo que o coruchéu piramidal da capela real nunca foi reconstruído - Maria João Neto. *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX* (Lisboa: Estampa, 1997), 131.

<sup>393</sup> (NETO 1997, 131).

<sup>394</sup> (GOMES 1997, 231).

a dimensão dos estragos<sup>395</sup>. Com a progressiva ruína do mosteiro, que contrastava com a projecção internacional que tinha recebido apenas décadas atrás enquanto “objecto histórico-artístico de referência”, começou a formar-se uma “consciência nacionalista da necessidade de salvaguardar este património”<sup>396</sup>.

Na sua *Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria, chamado vulgarmente da Batalha* (redigida em 1827, aquando da sua estadia no mosteiro), Frei Francisco de São Luís (Cardeal Saraiva), conhecendo a obra de Frei Luís de Sousa e Murphy, chama a atenção para o monumento da Batalha, pelo seu valor arquitectónico e simbólico, num tom de enaltecimento patriótico (no espírito pós invasões francesas) e ainda religioso<sup>397</sup>: “[D. João I] Tinha prometido levantar á honra da religião este monumento (que o havia de ser também do valor, da independência, e da gloria da monarquia) [...]”<sup>398</sup>. Em relação à *Capela do Fundador* dá-nos algumas descrições interessantes no que toca ao estado daquela estrutura no período que sucedeu aos estragos causados pelas tropas francesas, mas nada em relação à sua policromia. Referindo-se ao túmulo conjugal de D. João e D. Filipa, refere que “na face do poente, que he a cabeceira do tumulo, estava em relevo a cruz da ordem da Jarreteira, circulada da liga, que he insígnia desta Ordem [...], de que ainda se vê huma

---

<sup>395</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 89-90); (NETO 1997, 49).

<sup>396</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 90). Várias vozes da cultura portuguesa se fizeram manifestar contra a degradação dos monumentos nacionais, uma actitude que se inscreve num ambiente internacional de revolta por parte dos intelectuais e eruditos românticos que viam os monumentos como documentos vivos da cultura e da história das suas nações. O romantismo nacional afirmava-se, assim, literariamente e procurava, através dos seus temas, imprimir uma nova visão do passado. “Em 1838, Alexandre Herculano insurgia-se contra a vaga demolidora dos monumentos do passado e apelava para a defesa da «história, da arte, da glória nacional que todos os dias vemos desabar em ruínas». Arte «formosa e magnífica» - que será palco, na Batalha, do conto «A Abóbada», que Herculano escreverá no ano seguinte -, venerada mais pelos estrangeiros do que pelos nacionais, indiferentes perante o estado de conservação destes monumentos, a sua salvação urgente mediante uma legislação apropriada tornava-se, segundo o autor, uma tarefa essencialmente patriótica” – COSTA 1997, 63. “Uma outra obra, a do Conde Athanasius Racinsky, publicada em Paris, em 1846, traria também um novo contributo para o estudo do monumento da Batalha, servindo de complemento à de Mouzinho que, como vimos, apenas será publicada oito anos depois; utilizando, como fonte, a obra de Frei Francisco de S. Luís, Racinsky considera que existiram em Portugal architectos capazes de delinear e dirigir aquele empreendimento pois os artistas nacionais deram sempre provas de bom gosto em arquitectura e o Mosteiro da Batalha representava um dos mais brilhantes testemunhos dessa arte” – COSTA 1997, 67. Ramalho Ortigão considerava que em Portugal existiam duas formas de destruir os monumentos: uma pelo abandono, a outra pelo restauro” – COSTA 1997, 104.

<sup>397</sup> (FARRÉ TORRAS 2014, 90).

<sup>398</sup> Cardeal Francisco de São Luís Saraiva. “Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria, chamado vulgarmente da Batalha” in *Obras Completas do Cardeal Saraiva*, vol. 1 (Lisboa: Imprensa Nacional, 1872), 279.

parte, porque o resto foi destruído pela soldadesca franceza, que neste lugar abriu hum rombo em 1810 ou 1811”<sup>399</sup>. Efectivamente, ao olharmos para esta zona do túmulo percebemos facilmente a diferença da pedra utilizada em relação a outras áreas, um claro indício de restauro que reconstituiu este elemento. No que diz respeito aos altares dos infantes e respectivos armários, o cronista relata-nos que “apenas existem fragmentos e vestígios de huma e outra coisa, tendo ali produzido o seu costumado efeito, por huma parte a mão do tempo, e por outra os furores da ultima guerra, aos quaes apenas escaparão algumas taboas com o retrato do Infante Santo, e passos do seu captiveiro, não já os que tinham sido pintados pelo grão Vasco (e ainda ali existião em 1805), mas outros de muito inferior merecimento: mais huma taboa com cabeças de anjos de lindissima pintura, que parece daquele celebre artista, e he fragmento de não sei que obra maior: mais hum painel de S. Thomaz, que também se lhe attribue, assás damnificado [refere-se a uma pintura de S. Tomás de Aquino, possivelmente de Garcia Fernandes<sup>400</sup>]; e finalmente o retabolo também damnificado do altar central desta capella, que representa o glorioso passamento de Nossa Senhora, e he sem duvida obra de Vasco [refere-se ao Trânsito da Virgem de Cristóvão de Figueiredo<sup>401</sup>]”<sup>402</sup>. Com o início das campanhas de restauro e a completa secularização do mosteiro em 1840, estas e muitas outras obras de arte seriam transferidas para o que é hoje o Museu Nacional de Arte Antiga, como já mencionámos atrás neste trabalho.

Em 1828, um texto de Frei José Ferreira de Magalhães que constitui uma *Relação do Convento da Batalha* refere que, “apesar de já se ter acodido a vários reparos indispensáveis, como são os túmulos (...) retábulos da Capela-Mor, Tribuna, Coro, Altares Colaterais,/ Sachristia, e reparos de algumas vidraças da Capela Mor e Caza do Capitolo (...); se acha o resto das vidraças de todo o corpo da Igreja e Capela Real em grande ruina, como também chove pela mayor parte do pavimento da igreja (...)”<sup>403</sup>. Numa outra fonte, um livro de despesas da comunidade de *N. Sra. Da Victoria da Villa da Batalha*, de Maio de 1830 a Junho de 1834, verifica-se que continuaram os

---

<sup>399</sup> (SARAIVA 1872, 318).

<sup>400</sup> (REDOL e GOMES 2015, 79).

<sup>401</sup> (REDOL e GOMES 2015, 79 e 135-136).

<sup>402</sup> (SARAIVA 1872, 322).

<sup>403</sup> (SOARES 2001, 63).

trabalhos de reparação iniciados anteriormente<sup>404</sup>. Os trabalhos consistiam no “reboco e caiação de paredes, substituição das vidraças da Igreja e na Capela Real, pintura e douragem de altares e retábulos de talha, pintura do cadeiral do coro, conserto de quadros da Capela Real e de confessionários”<sup>405</sup>, incluindo a despesa de mil réis para “sinco pintores Joze Contumelias a 200 reis por dia nas pinturas do guardavento e túmulos reais (30 de Junho de 1832)”<sup>406</sup>.

Com a extinção das ordens religiosas (decreto de 28 de Maio de 1834) como resultado da vitória liberal na guerra civil portuguesa de 1828-1834, todos os bens do mosteiro são confiscados, e a comunidade religiosa abandona o monumento. Conjuntamente com as grandes propriedades, os edifícios antigos caem no domínio público. “Estes alvos fáceis de ódio e vingança pelo facto de materializarem em si a imagem do Antigo Regime que importava banir de vez” são palco de saques, pilhagens e destruição<sup>407</sup>.

Após cerca de dois anos de abandono, em Novembro de 1836, D. Fernando de Saxe-Coburgo e Gotha (1816-1885) – chegado há pouco tempo a Portugal para casar com a rainha D. Maria II -, visita o monumento, percorrendo “com a maior atenção todas as partes do edifício desde os pavimentos inferiores até à cobertura, e penetrado das belezas da fabrica, empenhou-se [...] em fazer com que o governo curasse da sua reparação”<sup>408</sup>. O futuro Rei-Consorte que certamente já conhecia a obra de Murphy<sup>409</sup>, e testemunhara a sua importância para o revivalismo gótico germânico, através das obras realizadas no palácio de Ehrenburg em Coburgo, contribuiu decisivamente para o início de um programa de restauro no antigo

---

<sup>404</sup> (SOARES 2001, 327-337).

<sup>405</sup> Documento inédito referido em: SOARES 2001, 63-64.

<sup>406</sup> (SOARES 2001, 335).

<sup>407</sup> (NETO 1997, 51). Oliveira Martins ilustra a situação em que o país vivia: “As leis de Mouzinho e o decreto do mata frades punham à disposição dos famintos uma vasta seara de propriedade ceifada a seus donos, dispersa em molhos por todo o vasto campo do Reino assolado. Eram os bens dos conventos, das capelas, comendas e mais propriedades, da Coroa, da Patriarcal, da Casa das Rainhas e do Infantado; eram campos e palácios, alfaías preciosas e mobílias riquíssimas: o espólio da Nação assassinado, avaliado em dezenas de milhares de contos” – NETO 1997, 50.

<sup>408</sup> (ALBUQUERQUE 1881, 29).

<sup>409</sup> Sabe-se que existia um exemplar da obra na biblioteca de seu tio o duque Ernst I de Saxe-Coburgo e Gotha - Maria João Neto. “De convento a monumento” in *Mosteiro da Batalha. Centro de Interpretação*, coord. Pedro Redol e Saul António Gomes (Lisboa: DGPC, 2014), 129.



mosteiro<sup>410</sup>. Desconhecemos se a cor da *Capela do Fundador* foi objecto de algum tipo de consideração ou interesse por parte do monarca.

Mesmo depois da extinção da ordem, o mosteiro não perdeu de imediato a sua dimensão espiritual, tendo-se mantido aberto ao culto. Na litografia a que já aludimos anteriormente, de James Holland (1837-38) (Fig.98), ainda é possível ver no interior da Capela do Fundador rituais de oração por parte de várias mulheres que, ajoelhadas e viradas para o altar principal, que ainda existia entre as colunas em frente ao túmulo dos reis fundadores, mostravam a sua piedade e veneração perante os reis de outrora. Os resquícios dessa dimensão religiosa que estava a chegar ao fim ainda se faziam sentir alguns anos após o abandono da comunidade de monges dominicanos, no espírito dos escritos de Alexandre Herculano, através da obra de ficção *A Abóbada*, publicada em 1839, em *O Panorama*<sup>411</sup>.

Será com Mouzinho de Albuquerque em 1840, através dos seus escritos sobre o mosteiro, que a Batalha torna-se finalmente secularizada. No seguimento de início de campanhas de restauro, a *Capela do Fundador* vir-se-á despida do que ainda restaria do seu espólio, especialmente no que tocava aos altares com os respectivos retábulos, esculturas e outros objectos que ainda resistiam às vicissitudes do tempo. Desvalorizou-se, assim, a vertente sacro-religiosa do lugar, realçando-se o carácter profano, expresso num simbolismo romântico, nacionalista e celebrativo<sup>412</sup>.

Como veremos de seguida, parece não haver registos de intervenção na policromia arquitectónica da capela nos anos de 1840-1843, em que Mouzinho esteve encarregue dos restauros do mosteiro, nem mesmo nas décadas seguintes do século XIX, o que nos leva a crer que não houve preocupação em restaurar a cor original da capela. Pela mesma altura, em França, (re)descobria-se uma arquitectura medieval colorida, com pigmentos espalhados pela pedra dos edifícios religiosos, e consequentemente procederam-se a grandes restauros com o propósito de se

---

<sup>410</sup> A figura de D. Fernando II foi realçada enquanto impulsionador a nível cultural, e mesmo financeiro, dos projectos de conservação dos monumentos nacionais, como o Mosteiro dos Jerónimos, o Convento de Cristo de Tomar, a Torre de Belém, a Sé de Lisboa e o próprio Mosteiro da Batalha (NETO 2014, 130).

<sup>411</sup> (NETO 1997, 83); (FARRÉ TORRAS 2014, 91-94).

<sup>412</sup> <http://www.mosteirobatalha.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=224>

reconstituir o mais próximo possível as cores originais<sup>413</sup>. No entanto, trata-se de duas realidades geográficas distintas, com seus próprios desenvolvimentos e conjunturas.

### 3.3. As campanhas de restauro e reconstituições oitocentistas (1840-1891)

O tema do restauro do Mosteiro da Batalha no século XIX já foi amplamente trabalhado por Maria João Neto<sup>414</sup> e por Clara Moura Soares<sup>415</sup>, não sendo nosso propósito aqui relatar aprofundadamente algo que já foi muito bem estudado por estas autoras. Como vimos até aqui, não há registos que referenciem a cor na capela. Não sabemos em que condições se encontravam os revestimentos polícromos dos túmulos e da escultura arquitectónica quando Mouzinho de Albuquerque começou a sua intervenção. Dadas as vicissitudes por que passou o mosteiro, como o terramoto de 1755, as invasões francesas e a expropriação dos bens da comunidade religiosa, o estado de preservação não deveria ser o melhor, passados inclusive cerca de 400 anos sobre a sua realização original<sup>416</sup>.

Mouzinho de Albuquerque ordenou de imediato o restauro do túmulo do infante D. Henrique, constando nas *folhas de resumos de obras (semanais e mensais)*<sup>417</sup> de Dezembro de 1840, os restauros de ornatos do referido túmulo, que se prolongaram por 1841 com outros arranjos<sup>418</sup>. Estes trabalhos acabariam por ser interrompidos a favor de outros mais urgentes, de protecção do interior do monumento das águas da chuva: “Não se continuou com este restauro devido a o mestre canteiro que aí trabalhava ter sido deslocado, *por ordem de S. Ex.<sup>a</sup>* [Mouzinho de Albuquerque], para o arranjo das bandeiras das janelas da igreja”<sup>419</sup>. Teve que se

---

<sup>413</sup> Ao mesmo tempo que Mouzinho iniciava o seu plano de restauro da Batalha em 1840, Viollet-le-Duc iniciava o restauro da cor da Sainte-Chapelle em Paris, conjuntamente com Lassus (1807-1857): os restauros neste edifício emblemático do tempo de S. Luís foram inclusive modelo para outras tentativas de renovação de pintura medieval e criações neogóticas - VUILLEMARD-JENN 2005, 494.

<sup>414</sup> (NETO 1997). A autora dá-nos no final do seu livro fichas-resumos de obras nas várias áreas do mosteiro, elucidativas do que foi restaurado e reconstruído.

<sup>415</sup> (SOARES 2001).

<sup>416</sup> Para uma descrição do estado de ruína do mosteiro ver: ALBUQUERQUE 1881, 26-35.

<sup>417</sup> Arquivo do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha.

<sup>418</sup> (NETO 1997, 132 e 213).

<sup>419</sup> (NETO 1997, 132 e 213).

esperar pelo final da década de 50<sup>420</sup>, e com a direcção técnica do arquitecto Lucas José dos Santos Pereira (m.1884)<sup>421</sup>, para que os trabalhos de restauro se desenvolvessem mais regularmente, começando pelo exterior da capela<sup>422</sup>. Assim, a concepção original do espaço ficou comprometida por uma suposta segurança dos restauradores nos desenhos de James Murphy, que não puseram em causa que o arquitecto inglês completou algumas das partes arruinadas servindo-se da sua imaginação<sup>423</sup>. Os responsáveis pretendiam que os seus trabalhos se confundissem com o original, quer ao nível do trabalho de canteiro, quer do material usado. Contudo, isso parece não ter sido concretizado, sendo utilizado um material de condição inferior<sup>424</sup>, o que é bem notório ao olharmos para os frontais dos túmulos dos infantes que foram replicados para substituírem os originais e que com menos anos de existência estão bastante deteriorados.

Em Agosto de 1870, os *trabalhadores desmancharam o altar que existia entre as colunas*<sup>425</sup> aos pés do túmulo dos reis, e que servia como elemento da capela de D. João I e D. Filipa, sinal da obliteração dos elementos sacros da capela num espírito de evocação histórica do espaço e já não religioso.

Teríamos que esperar pelo início da década de 80 para se começarem as obras no interior da capela a um ritmo mais consistente: “a opção dos restauradores de terem actuado só depois de 1880 [...], não deixou de receber vivos protestos, particularmente, devido ao estado em que se encontrava o túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre. As estátuas violentamente delapidadas e com alguns membros

---

<sup>420</sup> É na década de 50 que a maior parte das instalações conventuais anexas a nascente à construção primitiva, são demolidas – NETO 2014, 133.

<sup>421</sup> Mouzinho de Albuquerque é afastado, por razões políticas, do cargo de Inspector-Geral de Obras Públicas em 1843. Sucedeu-lhe, como responsável pelo estaleiro (gestor de obra), Joaquim Guilherme Rebelo Palhares, que ocupou o cargo até 1852, ano da sua morte. Parece que nomeação do arquitecto Lucas José dos Santos Pereira para dirigir as obras da Batalha a 28 de Abril de 1852, deve-se a D. Fernando II, poucos dias depois de o monarca e D. Maria II, terem visitado o monumento – NETO 1997, 101.

<sup>422</sup> Entre esse período de tempo temos os seguintes registos: em 1844 “Mestre Claro tirou o dezenho com escalla da porta da Capella Real para hir para a Inspeção Geral” (Maio); em 1852, relativamente às janelas da capela “o encarregado do envidraçamento tapou com madeira 47 vidros, arranjou 30 vidros para se assentarem nas ditas janelas”; em 1856 “assentaram 60 vidros ordinários nas janelas” (Maio) – NETO 1997, 216, 220 e 224.

<sup>423</sup> (NETO 2014, 131).

<sup>424</sup> (NETO 2014, 131).

<sup>425</sup> (NETO 1997, 238).

decepidos perturbavam os visitantes, movidos já não por uma devoção religioso-funerária, mas antes por uma identificação romântica nacionalista e celebrativa”<sup>426</sup>.

Em 1885-1886 reparam-se os túmulos com aparelhamento de ornatos<sup>427</sup>. As referências documentais são breves e por isso não suficientes para perceber o que realmente foi feito, reforça Maria João Neto. Já referimos aqui que foram feitos novos frontais para os túmulos, guardando-se os originais no claustro de D. Afonso V, exceptuando o de D. Pedro, que se perdeu<sup>428</sup>. De 1887 a 1889 continuam as reparações no túmulo conjugal de D. João I, onde havia *ornatos em taquejamento*<sup>429</sup> (falta), assim como o do infante D. Henrique, D. Pedro, D. João e D. Fernando (ornatos). As três estátuas jacentes também foram restauradas, como atestam os registos de 1889-1890<sup>430</sup>. A plataforma octogonal que ocupava a zona central da capela sob o túmulo do Fundador foi rebaixada ao nível do pavimento do espaço envolvente. Ao olharmos para a representação de James Holland (Fig.98) de finais da década de 30, podemos ver ainda essa pequena elevação do chão.

Como pudemos constatar até aqui (e através dos detalhados dados recolhidos pela investigadora Maria João Neto), não encontramos referências no que diz respeito à policromia sobre pedra da capela, que atestem intervenções no sentido de recuperação e consequente recriação, nem, por outro lado, da sua “limpeza”/eliminação. Não é de estranhar que com a curta intervenção de Mouzinho (1840-1843), não se tenha tido em consideração este elemento da capela, dadas as condições de degradação do mosteiro, e as prioridades a que era necessário assistir em primeira mão: “A primeira cousa, que me cumpria fazer, era remover quanto antes as causas principaes da ruina do edifício, isto é, vedar a entrada das aguas no interior e extirpar a vegetação em toda a superfície externa [...]”<sup>431</sup>, assim como “vedar,

---

<sup>426</sup> (NETO 1997, 134).

<sup>427</sup> (NETO 1997, 244-245).

<sup>428</sup> Relembramos a existência de um frontal com os elementos da empresa e heráldica de D. Pedro, pertencente ao Museu da Cidade de Lisboa (reserva) e que poderá ter pertencido a uma arqueta de pequenas dimensões que guardaria as ossadas do infante D. Pedro no convento dos Lóios em Lisboa, antes destas serem transferidas em 1455 para o panteão real na Batalha.

<sup>429</sup> (NETO 1997, 247 e 249).

<sup>430</sup> *Reparação dos túmulos: retoque nas 3 estatuas* – NETO 1997, 251

<sup>431</sup> (ALBUQUERQUE 1881, 30).

inteiramente a entrada das águas pelo tecto [...] na capella do fundador”<sup>432</sup>. As referências que Mouzinho faz acerca da cor reservam-se ao vitral das janelas, elemento do mosteiro a que se dedicou especialmente, destacando a “vivesa das côres transparentes da pintura exteriormente alumiada”<sup>433</sup>. A partir daí podemos antever uma relevância acrescida dada à arte do vitral, em detrimento da pintura mural ou da simples pintura sobre pedra da capela. Segundo a *Memória Inédita* conseguimos perceber que muito provavelmente grande parte do mosteiro, incluindo a igreja, ou nunca foram policromados ou os revestimentos coloridos não chegaram até ao período de Mouzinho de Albuquerque: “o interior do tempo é revestido do mesmo calcareo branco de grão fino e homogéneo [...]. Não existe em toda a igreja um só mármore de côr diversa polido ou lavrado, nem se vê que ali existisse no seu estar primitivo ornato algum de madeira ou metal, destinado a enriquecê-la com esplendor e brilho de algum trabalho particular mais carregado”<sup>434</sup>.

Sob a orientação do arquitecto Lucas José dos Santos Pereira parece que se continuaram a ignorar os vestígios de policromia que ainda existiam na capela, não havendo registos que provem intervenções na mesma, nem mesmo de teor meramente descritivo. Nesse sentido, seguindo a lógica de eliminação de elementos que não se consideravam integrantes do estilo gótico original, como foi o exemplo da alteração de elementos decorativos dos suportes do túmulo dos fundadores, a cor também não parece ter merecido consideração nos arranjos oitocentistas, extravasando talvez o que seria considerado coerente manter do estilo gótico conhecido. Tratar-se-ia possivelmente de um acto de ignorância quanto à realidade artística do mundo tardo-medieval. Estávamos numa altura em que os princípios do estilo gótico eram praticamente desconhecidos dos arquitectos, que se vinculavam mais numa formação académica orientada segundo um gosto clássico, facilitado pela estética wincklemaniana e pelo estudo dos tratados de arquitectura de Vitruvius, Serlio, Palladio, etc<sup>435</sup>. O Marquês de Sousa Holstein (1838-1878) queixava-se em 1875 da falta de técnicos habilitados para o restauro dos edifícios: “[...] não temos pessoal

---

<sup>432</sup> (ALBUQUERQUE 1881, 32).

<sup>433</sup> (ALBUQUERQUE 1881, 15).

<sup>434</sup> (ALBUQUERQUE 1881, 15). Sublinhado do autor.

<sup>435</sup> (NETO 1997, 102).

habilitado com os profundos conhecimentos theoricos e práticos que se requerem para a restauração dos edificios de diferentes estylos que é mister acudir”<sup>436</sup>. A consequência imediata desta situação era a realização de restauros sem qualquer orientação, ignorando os organismos dos estilos medievais, e impondo a modificação da fisionomia dos monumentos<sup>437</sup>. Ramalho Ortigão, a respeito dos restauros a serem realizados na Batalha, dizia que “se fosse meu propósito enumerar os erros cometidos nas restaurações da Batalha teria de referir-me ás vis deturpações por que está passando a capella do fundador; [...] ao detestável altar-mór [...] e a odiosa coloração das vidraças, em que o doce tom de âmbar, que os vidristas da idade média obtinham por uma emulsão de mel na preparação da tinta, se vê substituído pelo de um reles amarello cru, de refalsado topázio [...]”<sup>438</sup>. O autor continuava: “o meu fim porém não é fazer a critica das restaurações [...], mas sim demonstrar, como julgo ter feito, por meio de alguns factos característicos e capitães, que nas restaurações empreendidas tanto n’esse como nos demais monumentos architectonicos recentemente reparados a expensas do estado, não houve antecendencia de programma, nem estudo prévio, nem determinação de methodo, nem sancção critica, nem fiscalização technica, nem policia artística de espécie alguma”<sup>439</sup>.

Neste contexto, optou-se assim por valorizar o trabalho de cantaria, refazendo-se elementos, substituindo-se os arruinados, e como remate dessa “construção imaginada de um espaço sacralizado histórico”, construir novos túmulos para reunir num só espaço, personalidades régias de uma mesma dinastia. Os sinais da linguagem religiosa que ocuparam este espaço no período de quatrocentos, onde a cor desempenhou um importante papel na dinâmica artística da capela, desapareciam assim para sempre.

---

<sup>436</sup> (NETO 1997, 76).

<sup>437</sup> (NETO 1997, 76).

<sup>438</sup> Ramalho Ortigão. *O Culto da Arte em Portugal* (Lisboa: Aillaud e Bertrand, 2ª ed., [s.d.]), 63.

<sup>439</sup> (ORTIGÃO [s.d], 64).

### 3.4. Os túmulos neogóticos e o século XX

Com a morte de Lucas José Pereira dos Santos em 1884, é nomeado para o seu lugar José Augusto Fragoso que, ao contrário do anterior, não era arquitecto, mas construtor-chefe, ocupando o cargo até 1900<sup>440</sup>. Dos trabalhos executados sobre a sua direcção fazem parte obras não tanto de restauro propriamente dito mas de revivalismo gótico<sup>441</sup>, com a criação de novos elementos que nunca tinham existido, como os novos túmulos da *Capela do Fundador* e o baptistério neogótico, desmontado nos anos 40 do século XX<sup>442</sup>.

A partir de 1891 iniciam-se os trabalhos de construção dos três novos túmulos, que se prolongam até ao final do século, e que seriam colocados nos arcossólios da parede do lado oeste onde estiveram outrora os *armários libré* dos infantes (Fig. 126). O espírito celebrativo-histórico que então se privilegiava na *Capela do Fundador* levou a que se reunissem no mesmo espaço os restos mortais de D. Afonso V (1432-1481) e sua mulher D. Isabel de Coimbra (1432-1455), assim como D. João II (1455-1495) e seu filho, o príncipe D. Afonso (1475-1491), personagens que até ao século XIX aguardavam em túmulos provisórios em diferentes espaços do mosteiro, para serem depositados nas capelas que nunca foram terminadas (as “capelas imperfeitas”)<sup>443</sup>. Para elaborar os desenhos dos novos túmulos foi convidado João Ribeiro Cristino, sendo os trabalhos de canteiro dirigidos pelo mestre Joaquim do Patrocínio. O trabalho foi elogiado pela sua habilidade do trabalho da pedra, mas com inexistência de espírito criativo e verdade histórica, nomeadamente nas representações dos símbolos heráldicos das várias personalidades régias<sup>444</sup>.

---

<sup>440</sup> <http://www.mosteirobatalha.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=224>

<sup>441</sup> (NETO 1997, 105-106).

<sup>442</sup> Patricia Soares (coord.) *Emílio Biel e o Mosteiro da Batalha* (catálogo de exposição) (Lisboa: DGPC, 2013), 13.

<sup>443</sup> (NETO 1997, 136). Exceptuando D. Duarte e sua mulher que se encontravam num túmulo próprio na capela-mor, como já referimos anteriormente. Nos anos 40 o arranjo da capela-mor é desmantelado, transferindo-se o túmulo conjugal para a capela central das chamadas “Capelas Imperfeitas”. É no dia 28 de Novembro de 1901 que são trasladados os restos mortais destas figuras da realeza portuguesa, “com a maior solemnidade e magnificência [...]. Á cerimónia, para a qual se fizeram custosos preparativos, assistiram suas majestades e altezas [D. Carlos e D. Amélia], que na madrugada d’aquelle mesmo dia saíram da capital em direcção à Batalha” - *O Ocidente*, 24º ano, XXIV volume, nº826 (10 de Dezembro de 1901).

<sup>444</sup> Para mais informação veja-se: NETO 1997, 136-138.

Podemos constatar que quando se fizeram as cópias dos túmulos originais não se teve em consideração os vestígios de policromia que possivelmente ainda existiriam na pedra dos mesmos (e que ainda hoje podemos ver com alguma dificuldade, não tanto nos frontais, onde é praticamente inexistente, mas noutras zonas dos arcossólios). Qualquer resquício mais evidente que existia foi retirado com a substituição de certas estruturas pétreas dos túmulos (o que é evidente no túmulo do infante D. Fernando e em partes do túmulo conjugal dos reis), ou simplesmente ignorado.

Ao olharmos hoje para a capela, verificamos que a zona policromada que restou mais evidente, na parte dos capitéis e arcos do octógono central, encontra-se a uma altura de mais difícil acesso, e talvez por isso tenha sobrevivido ao tempo.

### **A policromia no século XX: a DGEMN e a omissão da cor na Batalha**

O pós primeira Grande Guerra coincide com o início de um período de rejeição da cor, segundo as palavras de Anne Vuillemard<sup>445</sup>. Como vimos no início deste capítulo, a história da arte veio concedendo a primazia ao estudo da forma<sup>446</sup>, com uma deliberada preferência estética pela pedra não pintada<sup>447</sup>. Entre outras condicionantes, já apresentadas por Pastoureau, as fotografias que reproduziam obras medievais (e todas as outras) eram apresentadas a preto e branco, o que desde logo distanciava a obra propriamente dita da sua imagem. Com isto, potenciou-se toda uma estética ligada ao *black and white*, que mascarou a realidade<sup>448</sup>. Efectivamente, Anne Vuillemard explica-nos que essa “recusa da cor” não se limita ao campo teórico, tendo importantes consequências no restauro dos edifícios históricos ao longo do século XX: “o interesse pelos materiais nos edifícios contemporâneos fomentou o desejo de esfregar os edifícios antigos, em particular depois da Segunda Guerra Mundial, durante os trabalhos de reconstrução. [...] O século XX há muito que tem desprezado o seu predecessor, negando-lhe qualquer originalidade, e a policromia não é mais do que um

---

<sup>445</sup> (VUILLEMARD-JENN 2005, 494).

<sup>446</sup> (VUILLEMARD-JENN 2005, 494).

<sup>447</sup> (VUILLEMARD-JENN 2005, 506).

<sup>448</sup> (RIVAS LÓPEZ 2008, 207).



dos aspectos dessa vontade de ruptura. A lista de destruições seria longa, a reabilitação foi lenta [...]”<sup>449</sup>.

Neste panorama em que o tema da cor aplicada à arte está ausente da bibliografia entre os anos 20 e 70, o historiador da arte, Erwin Panofsky (1892-1968), justificou a presença de policromia nas esculturas de Chartres como um distúrbio visual. Mas um distúrbio necessário, como elemento protector contra os elementos da natureza (uma das funções da cor apontadas por Rivas López), portanto um mero escudo protector da obra de arte que realmente interessaria. Refere inclusive, acerca dos escultores medievais, que “tentaram proteger as suas estátuas com um revestimento de cor que, preservado na sua frescura original, provavelmente estragaria um bom bocado do nosso deleite estético”<sup>450</sup>. Um panorama não muito propício à valorização da cor aplicada à pedra.

\*\*\*

O Mosteiro da Batalha, valorizado numa leitura histórico-nacionalista de cariz evocativo, plenamente assumida pelo pensamento ideológico do Estado Novo<sup>451</sup>, foi alvo de uma preocupação de conservação, mas também de eliminação praticamente total de elementos considerados estranhos à ordem funcional e estética do monumento<sup>452</sup>. Como forma de tentarmos compreender o porquê da omissão de intervenções ou sequer da simples referência à cor na pedra da capela no século XX, é preciso olhar para os princípios ideológicos que estão na base do restauro do património em Portugal. Talvez aí encontremos algumas respostas.

No primeiro congresso da União Nacional, foi apresentada pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), a tese que sintetizou em três princípios as directrizes fundamentais<sup>453</sup>: os monumentos nacionais deveriam ser restaurados e conservados “com verdadeira devoção patriótica, [...] quer como padrões imorredouros das glórias pátrias [...], quer como opulentos mananciais de

---

<sup>449</sup> (VUILLEMARD-JENN 2005, 494). Traduzido pelo autor.

<sup>450</sup> (PANZANELLI, 2008, 4).

<sup>451</sup> (NETO 2014, 136).

<sup>452</sup> (NETO 2014, 136).

<sup>453</sup> Maria Fernandes. “Os restauros do século XX. De 1900 à classificação mundial” in *Monumentos*, nº26 (2007): 147.

beleza artística, eles possam influir na educação das gerações futuras, no duplo e alevantado culto de religião da pátria e da arte”<sup>454</sup>; o critério de restauro deveria orientar-se no sentido de devolver ao monumento a sua beleza original, “expurgando-lhe de excrescências posteriores”<sup>455</sup> e as mutilações provocadas pelo tempo e pela acção do homem; mantinham-se e reparavam-se, porém, “as construções de valor artístico reconhecido, mesmo que associadas a monumentos de características e estilos diferentes”<sup>456</sup>. Como complemento a estes princípios, a DGEMN recomendava ainda “um método extremamente apoiado na interpretação histórica do monumento, com uma restauração solidamente baseada em elementos que não ofereçam dúvidas, obedece-se sempre e rigorosamente aos elementos obtidos durante as pesquisas e que serviram de base ao estudo do restauro”<sup>457</sup>. Uma leitura subjectiva que dependia da pessoa que a realizava. Não sabemos ao certo o que aconteceu no âmbito da policromia aplicada à pedra na *Capela do Fundador*, durante este período, mas tendo em conta as directrizes tomadas nos restauros, a policromia poderá não ter sido considerada um elemento de particular interesse a ponto de haver uma preocupação séria da sua preservação, e muito menos da sua reconstituição. Portanto uma falta de particular interesse por parte das equipas de restauro no que dizia respeito ao elemento da cor, mas não da sua desvalorização total, uma vez que acabaram por se preservar certos elementos, como os escudos de armas de D. João I e D. Filipa, que foram retirados dos seus baldaquinos originais e mantidos *in situ*, aplicados a cópias dos mesmos. Ambos os baldaquinos que coroam as efígies de D. Filipa de Lencastre e de D. João foram substituídos quase na sua totalidade por novos, guardando-se em reserva os originais, com vestígios de policromia na abóbada miniatural e no exterior (Fig.32,33 e 34). Ficou na capela a pedra terminal de cada baldaquino com os respectivos brasões, ainda com vestígios claros de policromia. No baldaquino original é possível ver de forma notória o corte feito nessa zona, assim como os vestígios de cor na concavidade interna do mesmo (Fig.33). Sabemos que se manteve também a policromia nas zonas dos capitéis e arcos dos pilares do octógono central,

---

<sup>454</sup> *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº1 (Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1935), 19.

<sup>455</sup> *Boletim DGEMN*, nº1, 1935, 20.

<sup>456</sup> (FERNANDES 2007, 147).

<sup>457</sup> (FERNANDES 2007, 147).

possivelmente porque se mantinham melhor conservados, e dada a sua localização a uma altura elevada, como também foram mantidos alguns fragmentos da pintura mural do altar de D. Pedro, com um interessante padrão decorativo.

Com as extensas intervenções da DGEMN, entre 1928 e 1935, substituiu-se o frontal e cimalha do túmulo do infante D. Henrique e reparou-se o túmulo de D. Fernando<sup>458</sup>. No decurso dos restauros deste período vários elementos originais foram retirados da capela, sendo produzidas cópias, como já mencionamos o caso dos baldaquinos dos reis. Já vimos também o caso dos frontais dos túmulos dos quatro infantes, sendo o original de D. Fernando exposto actualmente na sala de interpretação do mosteiro (Fig.127) e os restantes colocados no claustro afonsino (o de D. Pedro perdeu-se). Foi também feito um novo jacente de D. João I, tendo o original sido igualmente transferido para uma vitrina expositiva (Fig.128). Dadas as condições expositivas em que se encontra o frontal de D. Fernando e o jacente de D. João I, não foi possível fazer testes para encontrar algum vestígio de policromia, por isso seria importante em futuras análises ter em conta estes e outros elementos substituídos com os restauros do período do Estado Novo, e que se encontram em reservas do mosteiro.

O restauro no Mosteiro da Batalha no século XX acabou por seguir dois caminhos: um primeiro, que dará continuidade ao que tinha vindo a ser feito, na eliminação das “contaminações” maneiristas e barrocas; um outro, que “privilegia o valor da obra enquanto documento histórico e estético, preferindo as medidas conservativas ao restauro”<sup>459</sup>. Talvez esta última explique o porquê de nunca se ter criado um programa de reconstituição da cor na *Capela do Fundador*. Se o domínio da pintura mural foi só recentemente explorado em Portugal - sendo o contributo do investigador Luís Urbano Afonso importantíssimo no sentido da sua análise e divulgação -, quando comparado com a pintura sobre painel ou madeira, a pintura sobre os elementos arquitectónicos ocuparia um lugar ainda mais obscuro e desconhecido.

---

<sup>458</sup> [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=4061](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4061)

<sup>459</sup> <http://www.mosteirobatalha.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=175>

Apesar de uma clara marginalização do tema da cor na arquitectura e escultura medievais em Portugal, os vestígios de policromia que ainda hoje sobrevivem na *Capela do Fundador* são claros. O facto de não ter havido uma obliteração total do revestimento colorido da capela dá a entender que este elemento não foi desvalorizado inteiramente. No Inventário Artístico do Distrito de Leiria de 1955, a policromia do panteão batalhinho foi digna de nota. Escrevia-se ali que ainda “há restos de policromia nas cantarias [...]”; no túmulo dos fundadores “ainda há policromias”<sup>460</sup>. Apesar do reconhecimento da sua presença, a cor, certamente num estado de degradação avançado, ficou sujeita à sua perda em grande parte da área da capela, onde a sua ruína era mais acentuada.

Em 1966 João Pires de Campos, da Associação dos Arqueólogos Portugueses, escrevia acerca da *Necessidade Urgente de Defender o Nosso Património Nacional*, destacando que em “geral os restauros deixam pouco a desejar. Feitos mais para evitar despesas, que para conservar, acontece que se substituem – sem um estudo crítico do estilo e do valor – talhas, mármore por estuques. Outras vezes com a tentação de reintegrar os monumentos na traça primitiva cometem-se grandes barbaridades. Arrancam-se altares, destroem-se capelas laterais, mudam-se ou tapam-se portas, arrancam-se azulejos. Estas coisas são no geral vendidas para o ferro velho [...]”<sup>461</sup>. Um quadro deveras negativo das circunstâncias do restauro patrimonial, e da falta de conhecimento e ponderação nas intervenções feitas sobre os monumentos nacionais.

É certo que na capela da Batalha conseguiu-se, mesmo dadas as más políticas de restauro apontadas por João de Campos, preservar alguma policromia original. Parece-nos um acto consciente o facto de se ter preservado a cor original de determinadas áreas, ou seja, ao mesmo tempo que se preservou grande parte da policromia dos pilares, os túmulos dos infantes ficaram praticamente com a pedra nua; no túmulo dos reis, em grande parte sem cor na zona dos jacentes, optou-se por cortar dos baldaquinos originais os escudos de armas que ainda conservavam grande parte da sua policromia e aplicá-los a novas cópias sem cor. Talvez as zonas mais degradadas

---

<sup>460</sup> Gustavo de Matos Sequeira. *Inventário Artístico do Distrito de Leiria*, vol.5 (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955), 32-33.

<sup>461</sup> João Pires de Campos. *Necessidade Urgente de Defender o Nosso Património Nacional* (Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 1966), 391.

fossem limpas ou mais concretamente substituídas por novos elementos, como foi o caso dos frontais dos infantes e muitos outros fragmentos, acabando por se manter uma certa harmonia entre esses novos elementos em pedra nua, e os elementos antigos já praticamente sem cor visível, nomeadamente nos túmulos dos infantes.

Terminamos esta parte com algumas palavras referentes ao que estava a ser feito no património português no período do Estado Novo: “Permeáveis à plástica modernista, os restauros transformaram os monumentos em modelos idealizados (...). A redução dos elementos iconográficos, a supressão da ornamentação e a valorização dos materiais em estado bruto convergiam não só com os ideais puristas de autenticidade e de moralidade, mas também com o novo espírito religioso que se afirmava já na primeira metade do século XX”<sup>462</sup>. A Capela do Fundador pode ter sido despida da sua ornamentação original, mas os vestígios de policromia que ainda perduram neste espaço são como a ponta de um *iceberg* que ainda falta conhecer na sua totalidade. Só assim teremos uma percepção da verdadeira essência deste espaço arquitectónico.

\*\*\*

Antes de concluirmos este trabalho, consultámos também, no Arquivo de Conservação e Restauro do Laboratório José de Figueiredo (Lisboa), os únicos registos respeitantes ao Mosteiro da Batalha, nas designadas “brigadas” referentes já aos anos 80/90 do século XX. O primeiro *dossier* disponível é referente ao relatório sobre as pinturas murais do claustro real, datadas do século XVI, que não nos interessarão para este trabalho; o segundo diz respeito à análise da escultura (Processo 129), que se divide em duas brigadas nos anos de 1986-1987. Alguns anos antes, em 1981, tinha-se verificado o “estado de conservação e estabelecimento de um programa de intervenções de imagens, gárgulas e trechos de baldaquinos do século XV que se guardam em dependências do mosteiro da Batalha”<sup>463</sup>. Daqui saiu um pequeno relatório onde se faz menção à existência de cerca de “50 esculturas, várias gárgulas e dezenas de trechos de baldaquinos cuja pedra se encontra em péssimo estado de

---

<sup>462</sup> Miguel Tomé. “Arquitectura: conservação e restauro no Estado Novo” in *100 anos de Património. Memória e Identidade* (Lisboa: IGESPAR, 2010), 170.

<sup>463</sup> Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

conservação, verificando-se na maioria das esculturas perda de forma devido ao alto grau de alteração da pedra. Algumas esculturas têm restos de policromia mal fixada<sup>464</sup>. Na “brigada” de 1986 verificou-se “o estado de degradação das estátuas jacentes existentes na capela do fundador (3) após o processamento da moldagem das respectivas máscaras funerárias”, assim como se verificou “o estado de conservação e [decidiu-se] proceder ao transporte para tratamento no I.J.F.<sup>465</sup>, de uma escultura em pedra pertencente ao pórtico principal da igreja”<sup>466</sup>. Pelas descrições mais detalhadas de cada jacente percebemos o seu estado de degradação e fracturação, com elementos desaparecidos e restauros muito mal concretizados. Em relação ao túmulo conjugal de D. João e D. Filipa, dispomos dos seguintes dados: - Elementos fracturados: dedo da rainha (desaparecido); elementos do baldaquino; elementos das coroas (desaparecidos); elementos dos dragões (desaparecidos); - Resíduos de silicone na coroa de D. João; - Resíduos e escorrências de gesso (?) aderentes à superfície das esculturas, baldaquinos e túmulos; - Resíduos soltos de gesso (?, pó e fragmentos) sobre o túmulo; - Fragmentos do suporte arrancados – rosto da rainha<sup>467</sup> (Fig. 129). Referente ao jacente de D. Henrique: - Mão esquerda colada e colocada sobre a linha de fractura, fita-cola; - Resíduos de gesso (?) sobre a superfície esculpida; - Resíduos soltos de gesso (?) sobre o túmulo<sup>468</sup>.

Na “brigada” de inícios de 1987 procedeu-se a uma limpeza mecânica dos jacentes (Fig.130): - Aspiraram-se os resíduos de gesso que se encontravam sobre as esculturas e a base dos jacentes; - Retirou-se com o máximo cuidado, usando bisturis e escovas macias, todo o gesso e silicone que se encontrava aderente à pedra (nalgumas zonas houve muita dificuldade no levantamento, pois eram grandes massas de gesso; - Aspiraram-se por fim os túmulos, incluindo as partes laterais, as mísulas, os

---

<sup>464</sup> Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987). Sublinhado do autor. Segundo o relatório propunha-se: “classificação de todas as peças e sua numeração. Sua localização original; documentação fotográfica de todas as peças (necessário serem retiradas dos locais onde se encontram); levantamento de amostras para estudo das causas de alteração; fixação dos restos de policromia; tratamento no local por grupos tendo em consideração as causas de alteração; estudo da patina ocre que existe na maior parte das peças; levantamento de amostras para classificação da pedra; estudo técnico da escultura e baldaquinos” - Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

<sup>465</sup> Instituto José de Figueiredo.

<sup>466</sup> Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

<sup>467</sup> Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

<sup>468</sup> Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

baldaquinos e as bases, pois estavam cobertos de uma camada de poeiras bastante espessa; - Colaram-se os elementos destacados que se encontravam no local (elementos dos baldaquinos e coroas), retirou-se a fita-cola existente sobre a linha de fractura da mão esquerda do infante Henrique<sup>469</sup>. Neste quadro de intervenções, e no que toca à policromia, parece ter havido algum cuidado em não apagar totalmente os registos de cor que ainda sobreviviam na pedra, optando-se principalmente por uma limpeza de resíduos estranhos à obra, e a camadas com anos e anos de pó e sujidade.

---

<sup>469</sup> “Notas: sobre algumas zonas das esculturas, no exterior e interior dos baldaquinos havia uma aguada bronze, um pouco polvorulenta, talvez gesso?, anterior à execução dos moldes, (pensamos que numa intervenção anterior tenha sido dada uma aguada para uniformizar a cor da pedra)” - Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

## Considerações finais

“La polychromie a incontestablement eu un rôle unificateur. Elle protège, complète, souligne (...) mais elle est avant tout un voile d’abstraction jeté sur la réalité matérielle, une manière d’extraire l’édifice de sa minéralité”<sup>470</sup>

O caminho da investigação foi difícil, dada a falta de estudos neste âmbito, em particular no contexto português. Apoiamo-nos no trabalho já desenvolvido internacionalmente, propusemo-nos dar os primeiros passos num trabalho em que a interdisciplinaridade e multidisciplinariedade foram imprescindíveis para um entendimento alargado da cor na capela batalhina, tanto a nível material como simbólico. Através do projecto *Monumental Polychromy*, conseguimos assim estabelecer diálogos com diferentes equipas, sem as quais não teria sido possível desenvolver algumas considerações acerca da cor neste espaço monástico português.

Apesar da geral omissão da cor na documentação e na historiografia relativas à Batalha, é certo que alguns vestígios de policromia se conservaram, perdendo-se outras, quer por degradação, quer por eliminação, nomeadamente através da substituição de elementos pétreos dos túmulos, que possivelmente ainda tinham vestígios de pigmentos, por outros totalmente despidos de qualquer cor (o que pôde ser confirmado no caso particular do frontal original do túmulo do infante D. João).

Efectivamente, as pinturas da capela real, simultaneamente decorativas e também carregadas de simbolismo heráldico e testemunhos do poder económico e político de quem as encomendou, constituem mais uma prova da importância, a vários níveis, de que se revestiu o panteão régio de Avis. De facto, também a cor contribuiu para a construção de um discurso, por uma nova dinastia que se procurava afirmar e legitimar num espaço que, pela sua função funerária e comemorativa, constitui um lugar por excelência da memória individual e colectiva. O poder materializado no uso da cor, de ricos pigmentos saturados e brilhantes, foi uma realidade na *Capela do Fundador*. Deixamos em aberto algumas linhas de abordagem que poderão enriquecer o estudo deste interessante lugar, nomeadamente no que toca às técnicas artísticas, às

---

<sup>470</sup> (VUILLEMARD-JENN 2013, 55).



fases de execução do programa e mesmo à possibilidade de ali identificar diferentes intervenientes. Afinal, como refere Saul Gomes, o trabalho da capela insere-se numa “estrutura profissional do estaleiro gótico batalhino que se caracteriza por uma afluência significativa de artistas e mestres estrangeiros”<sup>471</sup>.

Ainda com um longo caminho a percorrer, tendo-se apenas iniciado o processo de levantamento da cor na capela batalhina, procurámos aqui iniciar uma investigação com imenso potencial para desenvolvimentos futuros. As cores identificadas na *Capela do Fundador* revelam-nos o poder daqueles que a mandaram construir e a riqueza e exuberância de que se revestia este espaço, um espaço de individualidade e comunhão, uma “arca de polícroma luminosidade”<sup>472</sup>. O poder e impacto que a cor permitia transmitir e criar no espectador da Idade Média podem ter desaparecido, mas cabe a nós, investigadores reconstituir dentro do possível a verdadeira experiência estética medieval proporcionada por lugares como este. Na realidade a Idade Média foi uma verdadeira “Idade da cor”.

---

<sup>471</sup> (GOMES 1997, 108).

<sup>472</sup> (GOMES 1997, 100).

## Ilustrações

### Parte 1



Figura 1 – Igreja de Sant Climent de Taüll, 1123. Da esq. para a dir.: cópia das pinturas originais sobre gesso (1955-2013); pós remoção das cópias (2013); fragmentos originais que se encontram no Museu Nacional de Arte da Catalunha são reproduzidos virtualmente; reconstituição total *video mapping, in loco*, das pinturas da capela tal como seriam em 1123. Fonte: <http://pantocrator.cat/en/projectes/>



Figura 2 – Tímpano da Igreja de Santa María de los Reyes, Laguardia (Álava), anónimo, cerca 1400. Fonte: <https://guias-viajar.com/espana/rioja-alavesa-portico-iglesia-laguardia/>



Figura 3 – Nossa Senhora com o Menino, atribuído a João Afonso, pedra calcária policromada, 1425-1450, MNAA inv. 1076 Esc. Fonte: GOULÃO (2009)



Figura 4 – Retábulo policromado da capela dos Ferreiros, atribuído a Mestre Pêro, c.1330, Igreja matriz de Oliveira do Hospital. Fonte: <https://www.cm-oliveiradohospital.pt/index.php/turismo/patrimonio-nacional/patrimonio-classificado-de-interesse-nacional/item/1139-capela-dos-ferreiros>





Figura 5 – Túmulo de D. Isabel de Aragão, atribuído a Mestre Pêro, c.1330, pedra de Ançã policromada, Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Fonte: © Imago - <http://imago.fcsh.unl.pt>



Figura 6 - Pormenor da face direita policromada do túmulo da infanta D. Isabel, filha de D. Afonso IV (m.1326), Igreja de Santa-Clara-a-Nova, Coimbra. Fonte: © Imago - <http://imago.fcsh.unl.pt>



Figura 7 – À esq.: *Peplos Kore*, c. 530 a. C., Acrópole de Atenas, inv. nº679; À dir.: reconstituição da policromia da escultura na forma da deusa Artémis e da deusa Atena, na exposição *Bunte Götter*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munique, 2003. Fonte: <http://www.ancient-origins.net/artifacts-other-artifacts/more-colorful-ancient-greece-pigment-proves-classical-statues-were-once-021409>



Figura 8 – Interior de um templo gótico com esculturas policromadas, “Les Passages d’outremer” de Sébastien Mamerot, Paris, c. 1474-1475, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 5594, fol. 176v. Fonte : PÉREZ (2011)





Figura 9 – Madonna com o Menino, marfim parcialmente policromado, c.1320, Assis. Fonte: © Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco



Figura 10 – São Luís de Toulouse, c. 1421-1425, Donatello, Santa Croce, Florença. Fonte: [https://www.wga.hu/html\\_m/d/donatell/1\\_early/or\\_sanmic/2louis\\_1.html](https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/1_early/or_sanmic/2louis_1.html)



Figura 11 – Monge pintando uma estátua. Frontispício de um Apocalipse, último quartel do século XIII, Londres, Lambeth Palace Library, Ms 209. Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/342273640407808582/>





Figura 12 – Detalhe de uma cena com um homem apoiado numa escada pintando uma escultura num nicho, “Glossed Decretals of Gregory IX”, finais do século XIII/inícios do século XIV, Londres, British Museum, Ms ROY. 10 E. IV, fol. 209v. Fonte: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549>



Figura 13 – Pintor de mural, “Pattern Book”, c.1200-1220, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, MS 507, detalhe do fol. 2v. Fonte: [http://tarvos.imareal.oeaw.ac.at/server/images/70022\\_01.JPG](http://tarvos.imareal.oeaw.ac.at/server/images/70022_01.JPG)

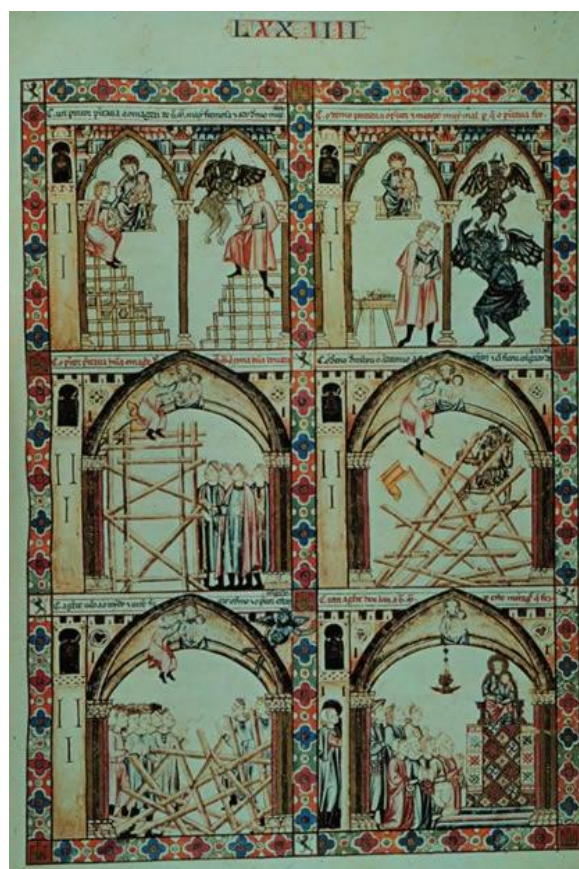


Figura 14 – Cantiga 74 de “Cantigas de Santa Maria” por Afonso X, c.1280-1284; Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. T-1-1, fol.109r. Fonte: [http://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga74/cantiga\\_74.htm](http://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga74/cantiga_74.htm)



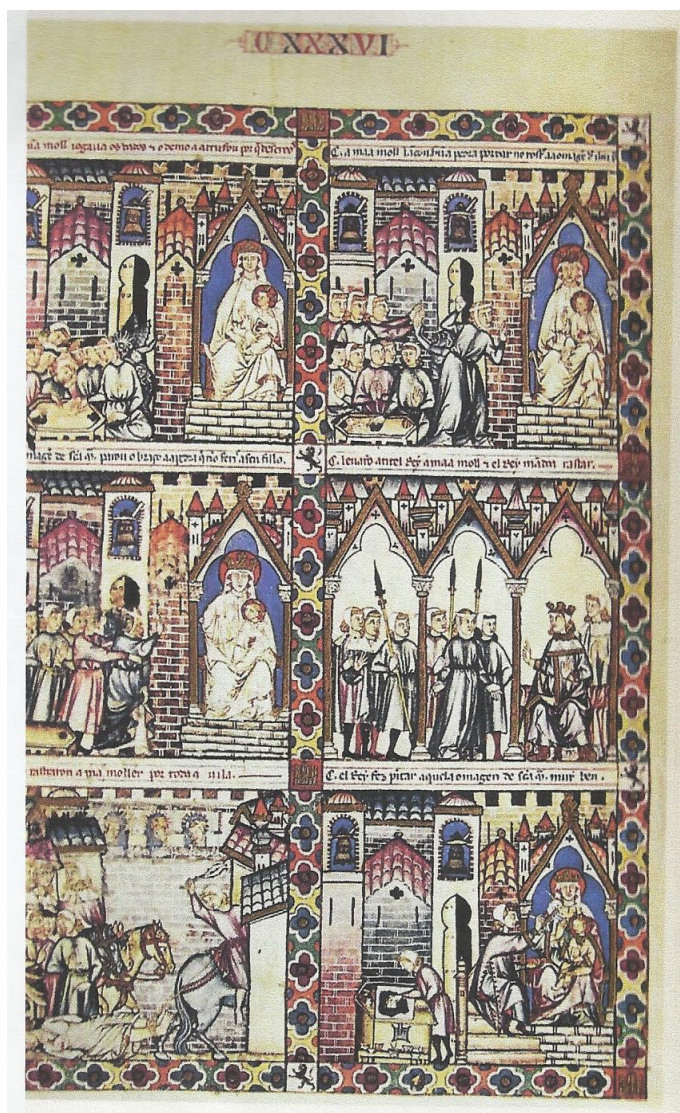


Figura 15 – Cantiga 136 de “Cantigas de Santa Maria” por Afonso X, c.1280-1284; Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. T-1-1, fol. 192r. Fonte: PÉREZ (2013)

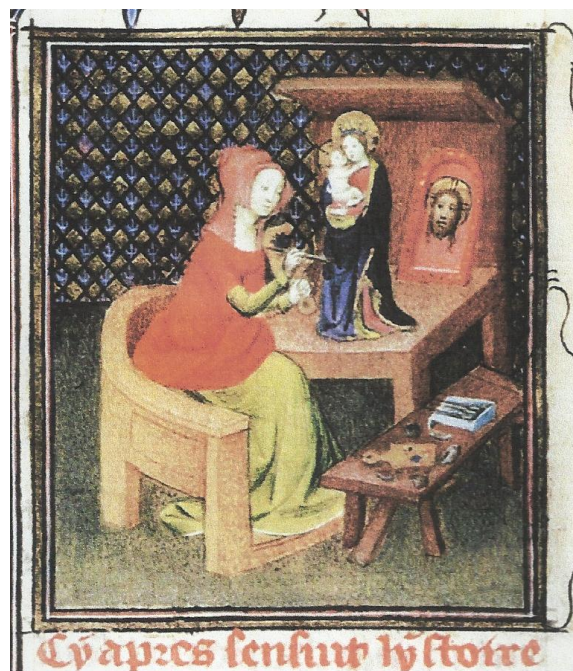


Figura 16 – Marcia (ou Cirene) policromando uma escultura em “De mulieribus claris”, Giovanni Boccaccio, 1401-1402; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 12420, f.92v. Fonte: PÉREZ (2011)

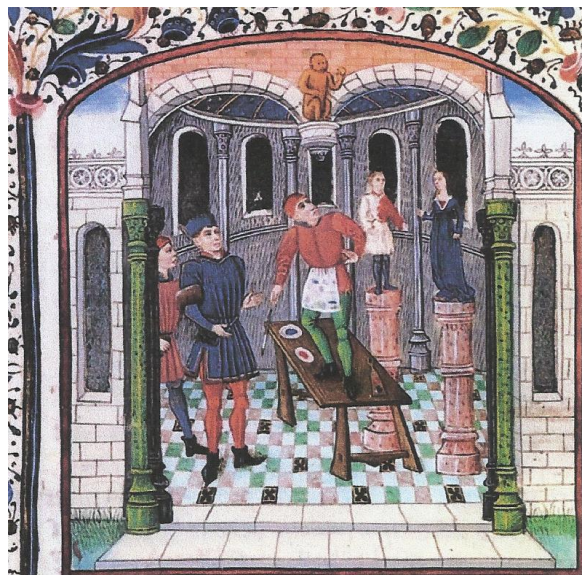


Figura 17 – Estátua policromada da Fortuna ganha vida em “Memorable Deeds and Sayings” por Valerius Maximus, século XV; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 6185, f.243v. Fonte: PÉREZ (2011) e PÉREZ (2013)



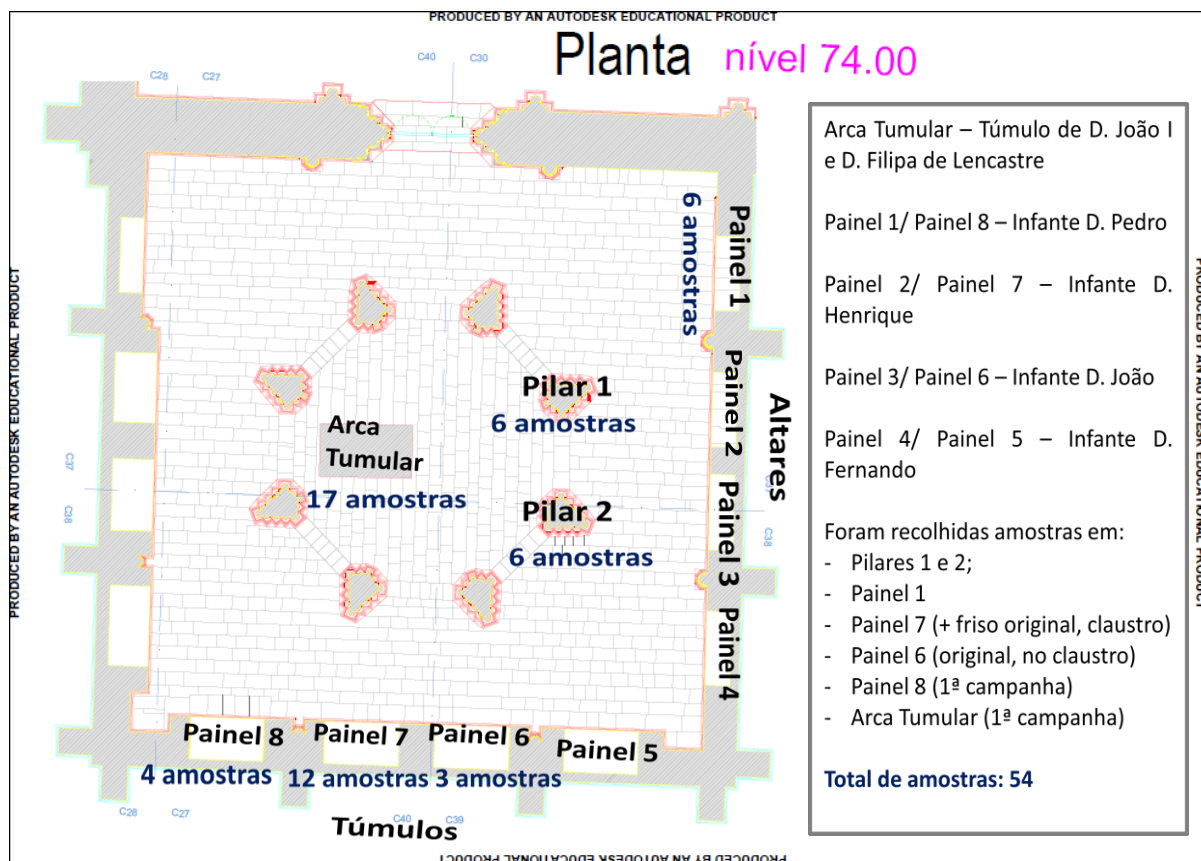
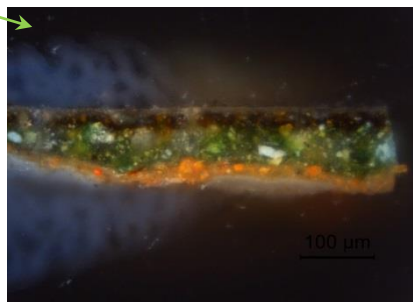


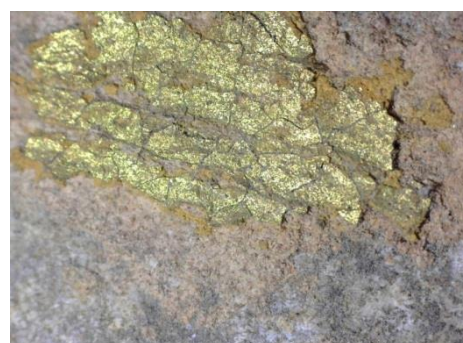
Figura 18 – Planta da Capela da Batalha com a localização dos altares e túmulos e respectivo número de amostras retiradas de cada secção. Fonte: Laboratório Hércules



Figura 19 – Pormenor dos capitéis e arco policromados. Foto do autor.

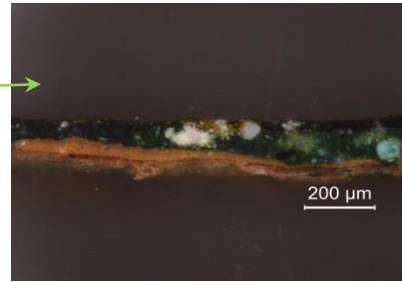
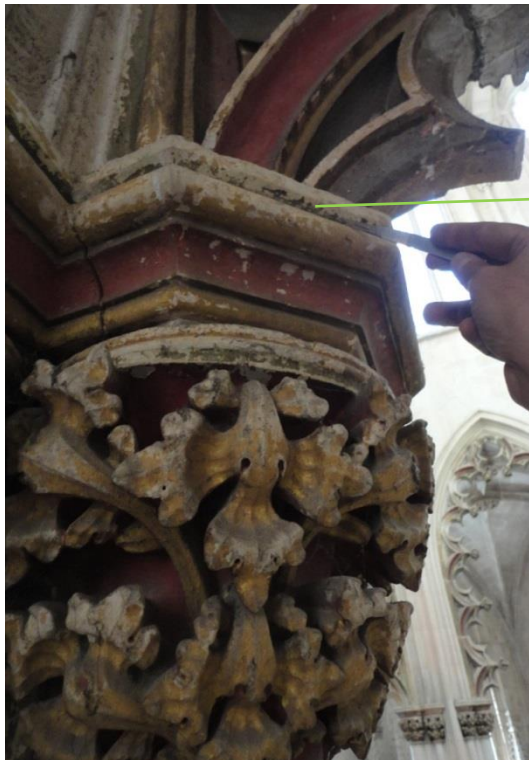


**Figura 20 - Capitel do pilar 1 (zona de amostragem). Fotos Laboratório Hércules**

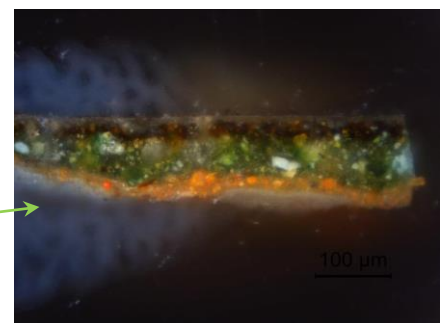
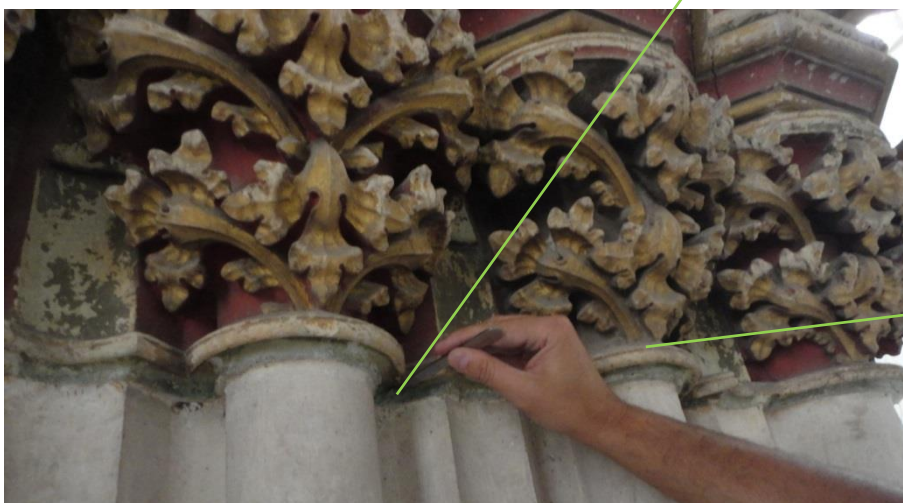
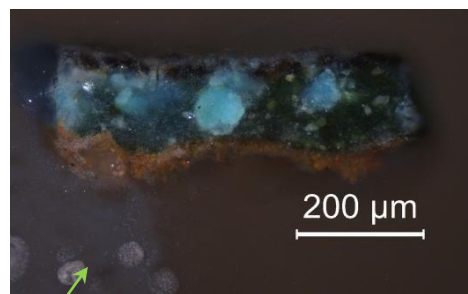


**Figura 21 – Capiteis do pilar 1 (zona de amostragem). Destaque para o dourado. Fotos Laboratório Hércules.**





**Figura 22 – Capitel do pilar 1 (ábaco superior ao cesto). Fotos Laboratório Hércules.**



**Figura 23 - Foco na zona inferior dos cestos dos capitéis com três linhas de cores: verde alterado para cinzento, dourado na canelura mais destacada e verde alterado para azul claro. Fotos Laboratório Hércules.**



**Figura 24 – Zona de amostragem do pilar 2. Pormenor do capitel “fingido”. Foto da esq. do autor; foto da dir. Laboratório Hércules.**



**Figura 25 – Túmulo dos reis. Capela do Fundador. Foto do autor.**



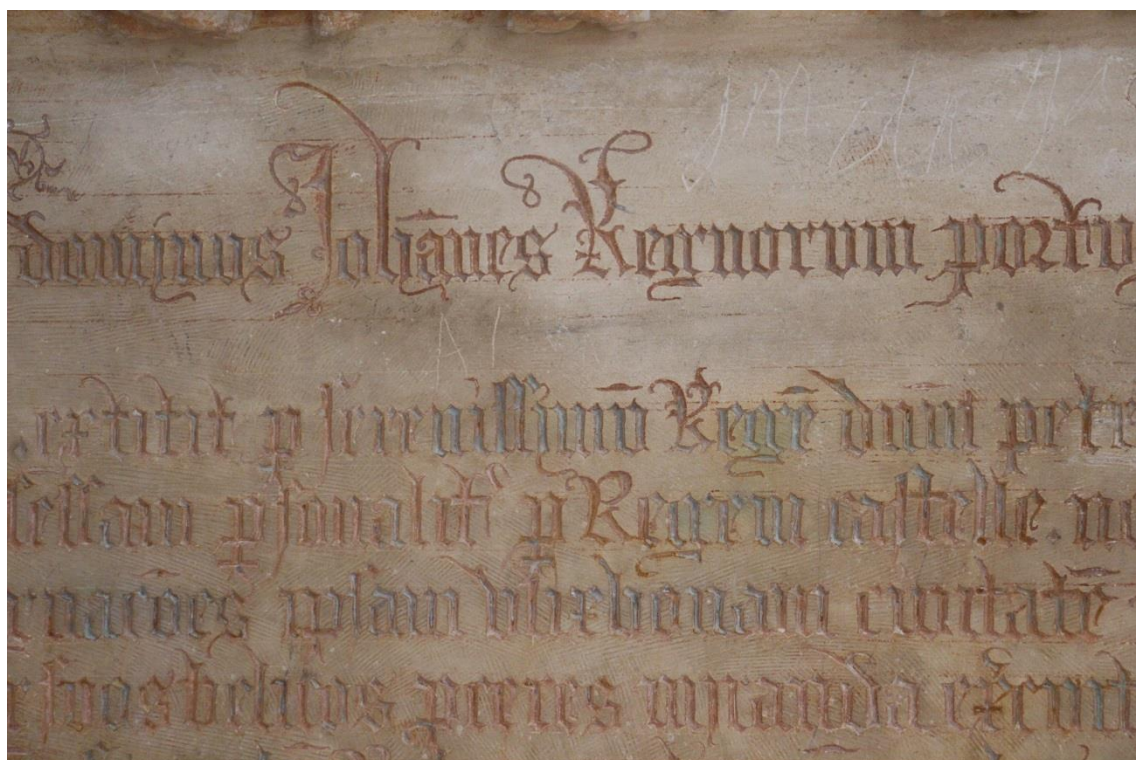


Figura 26 – Pormenor da inscrição a D. João I (lado dir. da arca tumular). Pormenor do azul a preencher as letras. Fotos do autor. Foto do pigmento Laboratório Hércules.

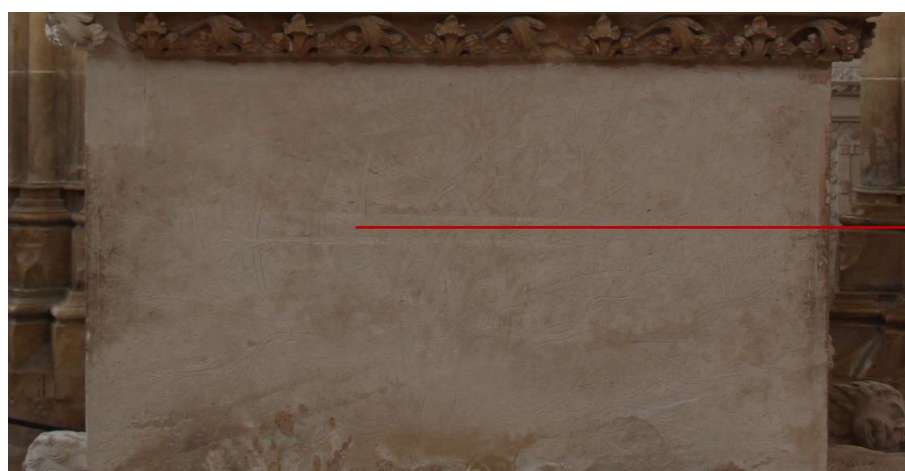
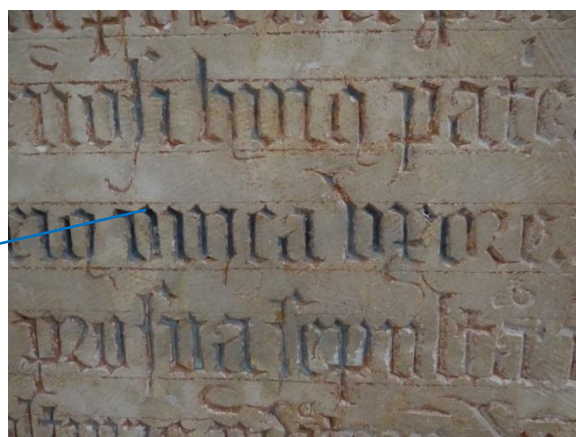
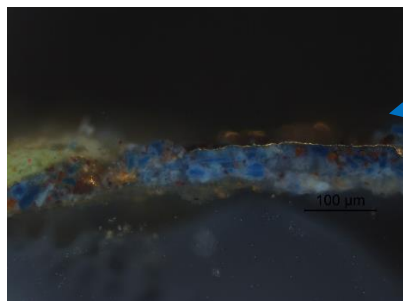


Figura 27 – Face dianteira do túmulo dos reis com a profusa composição vegetalista. Vestígio de bolus. Foto do autor e foto Laboratório Hércules.



Figura 28 – Pormenor da face lateral de D. João I, com o friso da divisa do rei e o friso vegetalista ainda com policromia. Foto do autor



Figura 29 – Cabeceira do túmulo dos reis. Zona de amostragem nos escudos de armas policromados e friso vegetalista. Foto Laboratório Hércules.





**Figura 30 – Pormenor de elemento vegetalista dourado, no friso do túmulo dos reis (zona da cabeça).** Foto do autor



**Figura 31 – Pormenor da zona de amostragem do friso vegetalista da cabeça dos reis. Destaque para a coloração vermelha e azul.** Foto Laboratório Hércules.



**Figura 32, 33 e 34 – Baldaquino original do túmulo dos reis, com vestígios de policromia e sinais do corte feito na extremidade. Reservas do Mosteiro da Batalha. Fotos concedidas por Begoña Farré Torras**



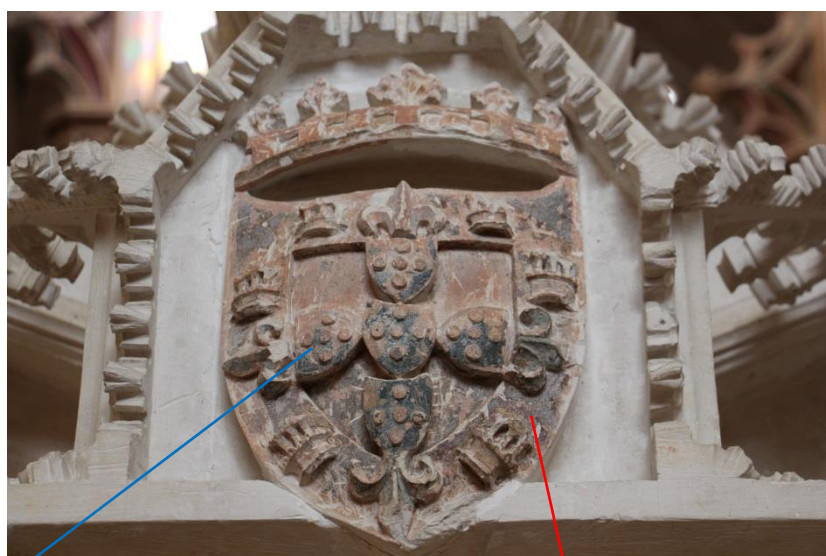
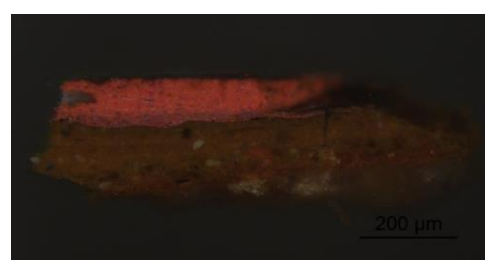
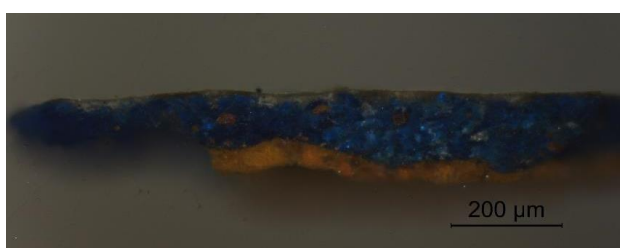


Figura 35 – Escudo de armas de D. João I. Destaque para a azurite no fundo dos escudetes e vermelhão na bordadura. Uso de filha de prata nas moedas dos escudetes e folha de ouro nos castelos. Fotos do autor e Laboratório Hércules





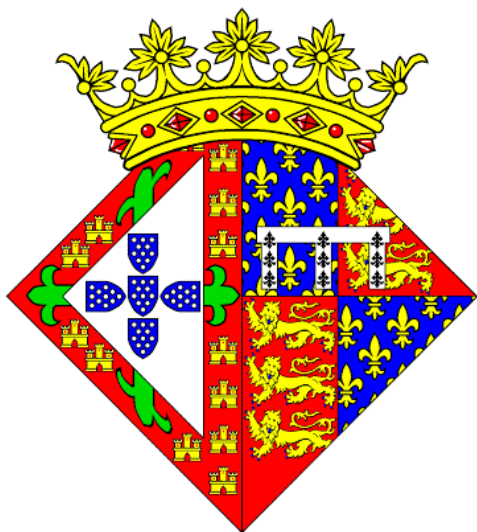
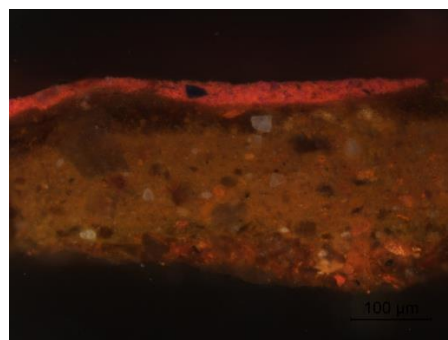
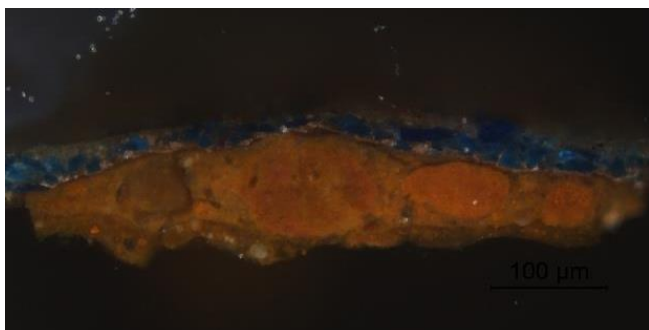
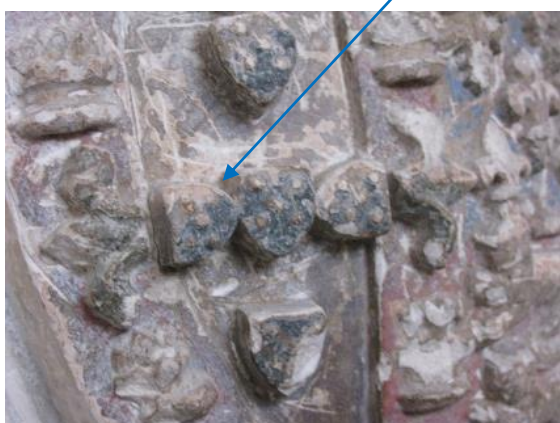


Figura 36 – Escudo de armas de D. Filipa de Lencastre. Fotos do autor e Laboratório Hércules



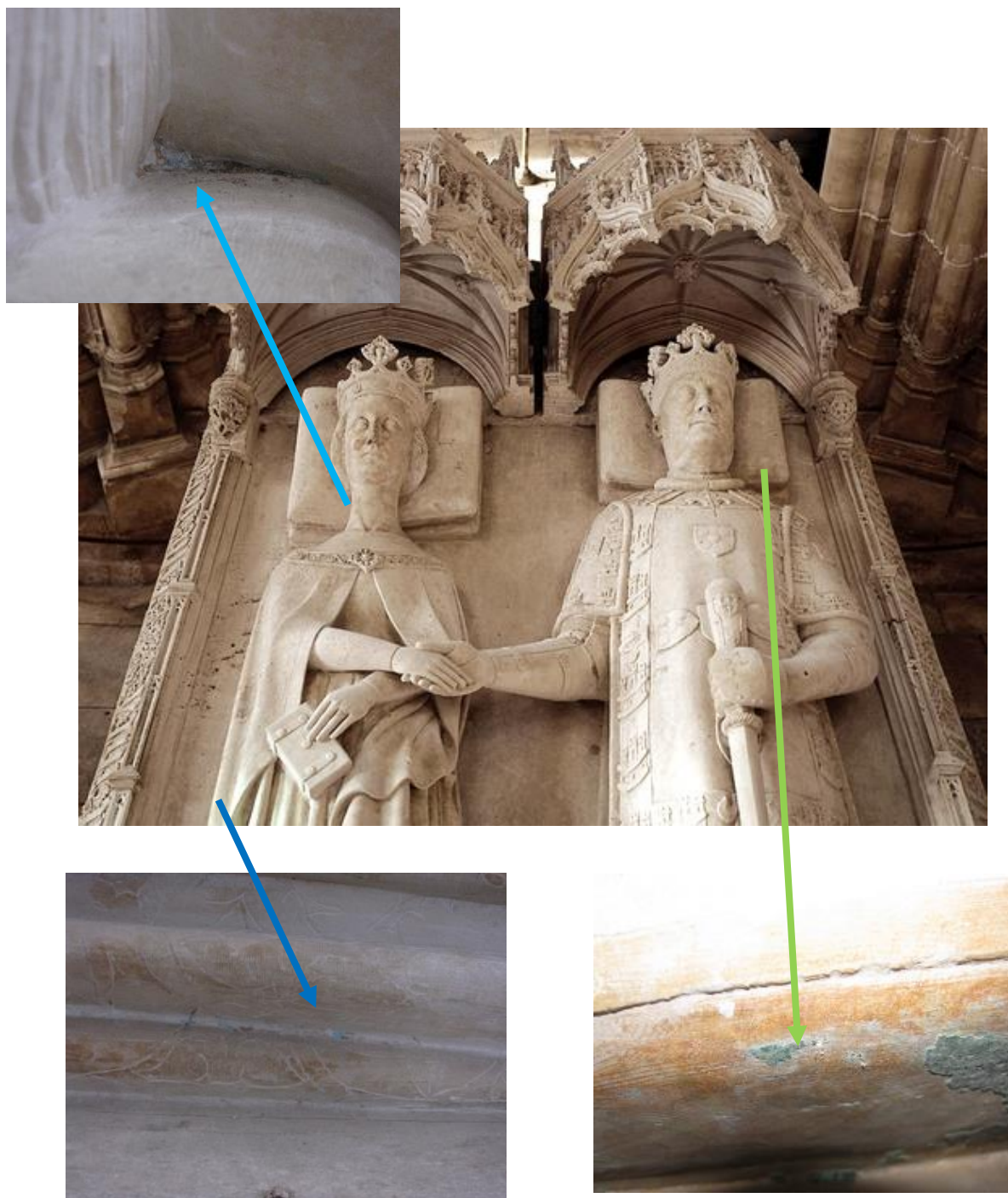


Figura 37 – Amostragens dos jacentes: verde claro na almofada de D. João I; azul claro na almofada de D. Filipa e azul mais escuro no manto de D. Filipa. Foto geral: <https://2.bp.blogspot.com/-cCYPVH6n8UQ/V6SIupDJvi/AAAAAAAAAO8/oCkRfmgCuo0KDLgh4sEnr8zSI4uhvHRwCLcB/s1600/tumulo.jpg>; Fotos dos pormenores Laboratório Hércules.





Figura 38 – Túmulos dos quatro infantes de Avis. Foto do autor.



Figura 39 – Túmulo do infante D. João. Destaque para as duas representações do seu emblema. Fotos do autor



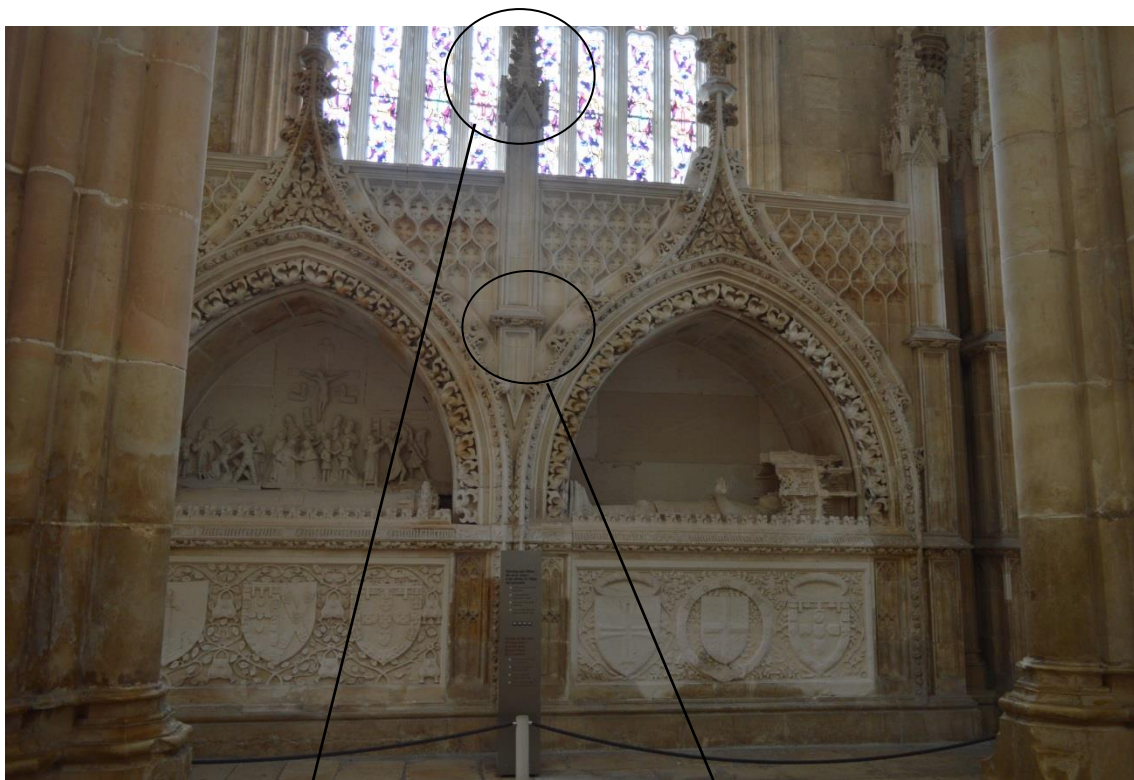


Figura 40 – Túmulo de D. João e D. Henrique. Destaque para a zona de amostragem no pináculo de junção dos túmulos. Foto concedida por Joana Melo e Laboratório Hércules.

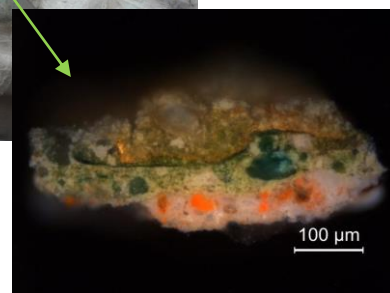




Figura 41 – Túmulo de D. Henrique. Destaque para as zonas de amostragem na arquivolta com vermelho e dourado. Foto do autor; pormenores Laboratório Hércules.





Figura 42 – Frontal original do túmulo de D. Henrique. Destaque para a mostra de preto no friso. Foto do autor e Laboratório Hércules.

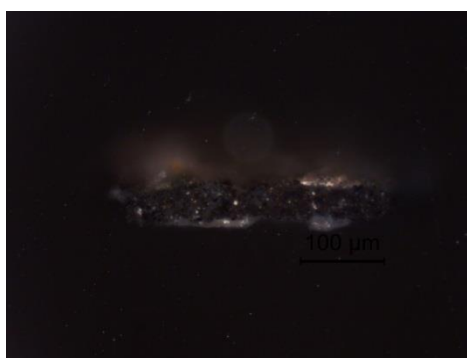
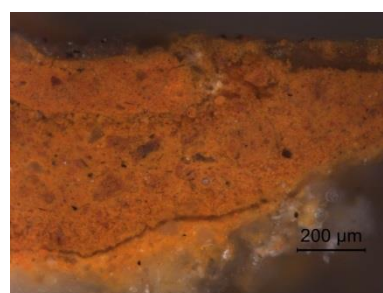
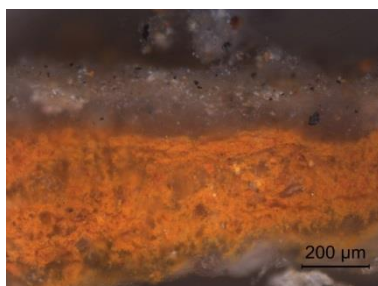
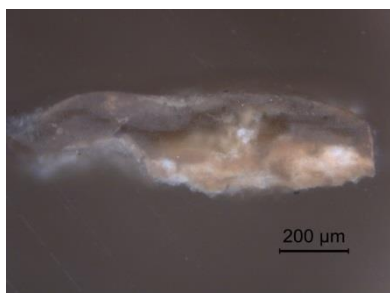


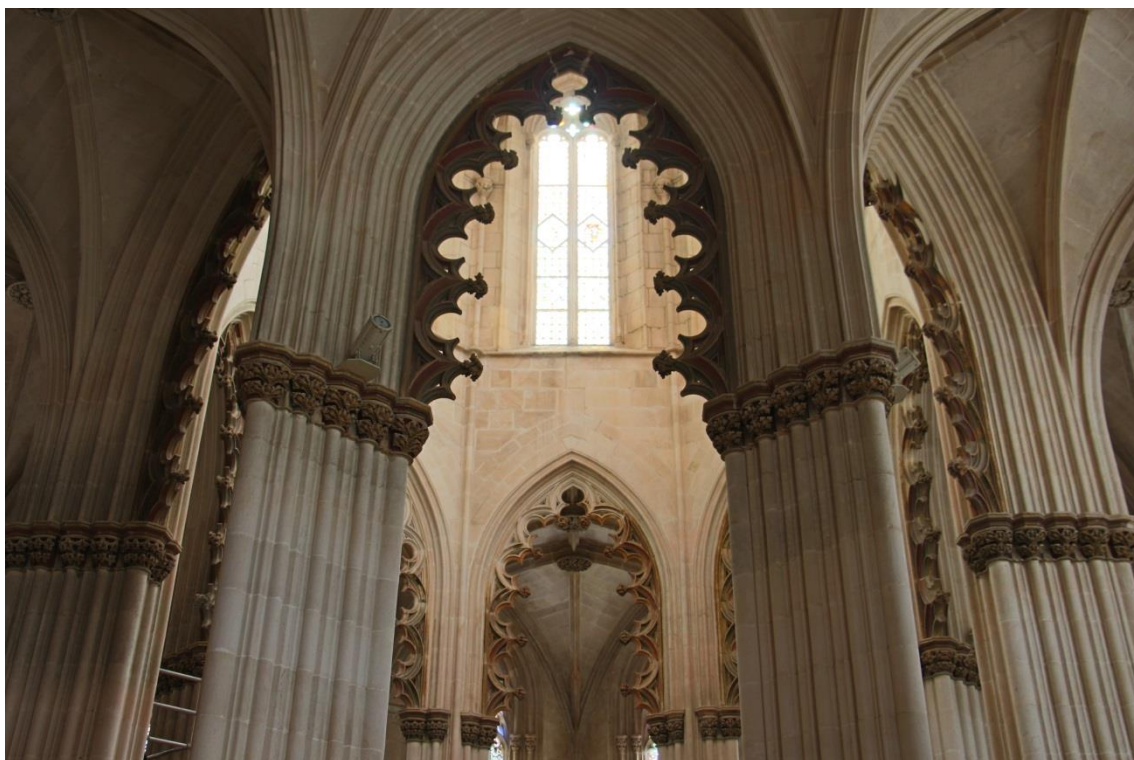
Figura 43 – Friso do túmulo de D. Afonso, irmão de D. Henrique. Sé de Braga. Fonte: SERUYA (2010)



**Figura 44 – Frontal do túmulo de D. João. Destaque para as zonas de amostragem. Foto do autor e Laboratório Hércules.**







**Figura 45 – Octógono central da capela. Destaque para a policromia sobrevivente de dourados e vermelhos. Foto do autor.**



**Figura 46 – Altar de D. Pedro. Foto concedida por Joana Melo; fotos dos pormenores do autor**





Figura 47 – Vestígios da pintura mural do altar de D. Pedro. Foto do autor



Figura 48 – Pormenor de parte do padrão melhor conservada. Foto cedida por Joana Melo



Figura 49 – Reconstituição amadora do padrão do altar, realizada por Begoña Farré Torras



Figura 50 – Pormenor da representação da balança, elemento da empresa de D. Pedro. Foto do autor





Figura 51 – Pormenor da representação do ramo de carvalho com bolota da empresa de D. Pedro. Foto cedida por Joana Melo



Figura 52 – Representação do ramo de carvalho com bolota em *Horae ad usum Romanum, dites Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510, Jean Bourdichon. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 9474, fol. 87v. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f183.item>



Figura 54 – Representação de pinhas em *Horae ad usum Romanum, dites Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510, Jean Bourdichon. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 9474, fol. 188r. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f384.item>



Figura 53 – Pormenor do elemento "estranho" pertencente à empresa de D. Pedro. Foto cedida por Joana Melo



Figura 55 – Representação de uvas em *Horae ad usum Romanum, dites Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510, Jean Bourdichon. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 9474, fol. 7v. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f320.item>





Figura 56 – Representação de cardo em *Horae ad usum Romanum*, ditas *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510, Jean Bourdichon. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 9474, fol. 7v. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f23.item>

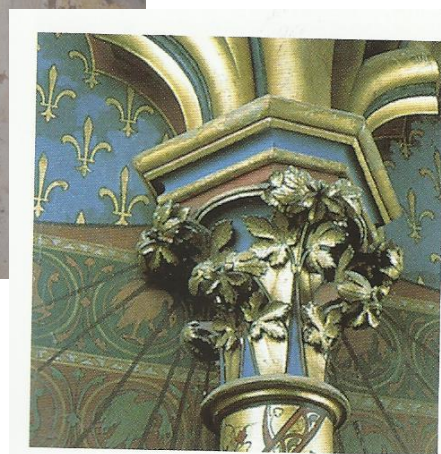


Figura 57 – Capitel decorado com galhos de lúpulo, capela superior da Sainte Chapelle. Fonte: FINANCE (2008)



Figura 58 – Representação de lúpulo em *Horae ad usum Romanum*, ditas *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1505-1510, Jean Bourdichon. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 9474, fol. 184r. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f376.item>



Figura 59 – Ilustração do *Humulus Lupulus*. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/71424344060346924/>





Figura 60 – Plantação de lúpulo. Fonte: <http://www.alsagarden.com/fr/319-humulus-lupulus-houblon-graines.html>



Figura 61 – Representação de lúpulo em *The Tudor Pattern Book*, c.1520-1530. Oxford, Bodleian Library, Ms Ashmole 1504, fol.010r.

Fonte: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~30993~107599:%E2%80%98The-Tudor-Pattern-Book%E2%80%99>



Figura 62 – Empresa do infante D. Pedro, com a balança, as cores vermelho e azul e a alma DESIR, em *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (Biblioteca municipal de Viseu). Fonte: <http://base-deverse.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=433>

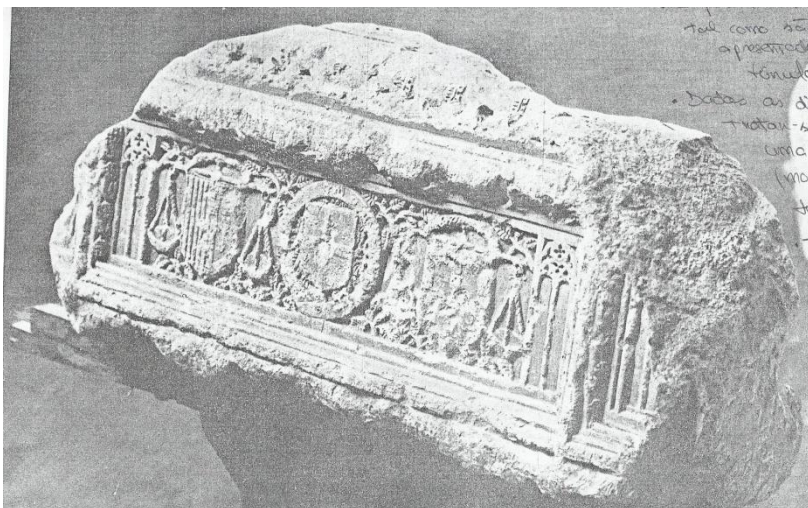


Figura 63 – Frontal com a empresa do infante D. Pedro. Reservas do Museu de Lisboa. Fonte: SEQUEIRA (1953-55)





Figura 64 – João da Borgonha usando com manto com o lúpulo e a plaina, elementos da sua empresa em *Le livre des merveilles*, Paris, BNF, Ms. Fr. 2810, fol.226. Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1493>



Figura 65 – A alma ICH SWIGHE « je me tais », ICH SINGHE « je chante » associada ao lúpulo em *Le livre des merveilles*, Paris, BNF, Ms. Fr. 2810, fol.226. Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1493>



Figura 66 – A devise do lúpulo associada à alma ICH HALTZ MICH, e à plaina em *Le livre de l'information des princes peint pour Jean sans Peur* (Bruxelles, KBR, Ms. 9475, fol.1). Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1493>



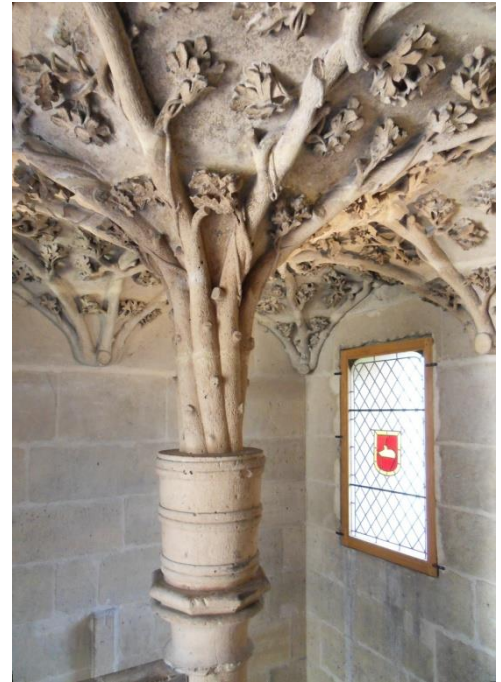


Figura 67 e 68 – Abóbada da Tour Jean Sans Peur, Paris. Fontes : <http://www.artscape.fr/tour-jean-sans-peur-sante-moyen-age/> e <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VouteJSP-4.jpg>



Figura 69 – Túmulo de João da Borgonha e Margarida da Baviera, alabastro policromado, 1443-1470, Jean de la Huerta e Antoine Le Moiturier, Museu de Belas-Artes de Dijon, França (nº inv. 1417). Fonte: [https://www.flickr.com/photos/rmunoz\\_yeti/27055867533/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/27055867533/in/photostream/)





Figura 70 – Representação do lúpulo numa taça. Conservada em Karlsruhe, Alemanha. Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1493>

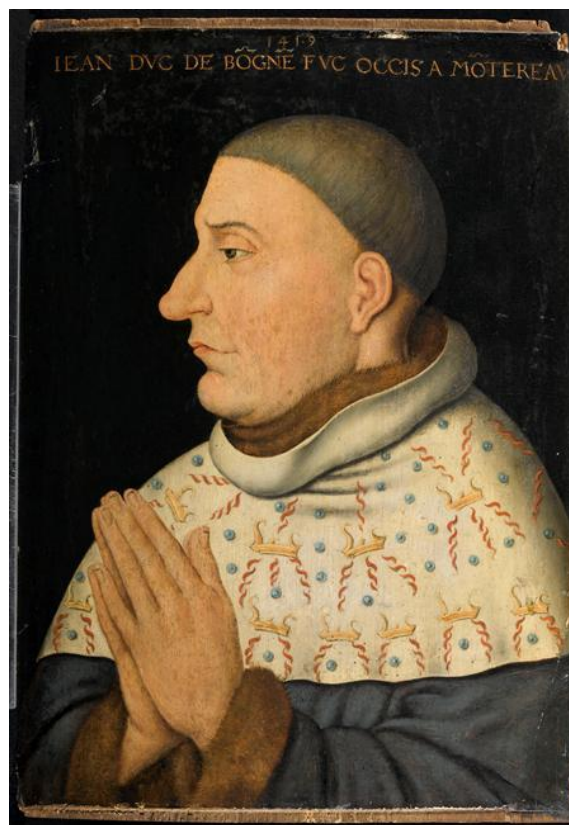


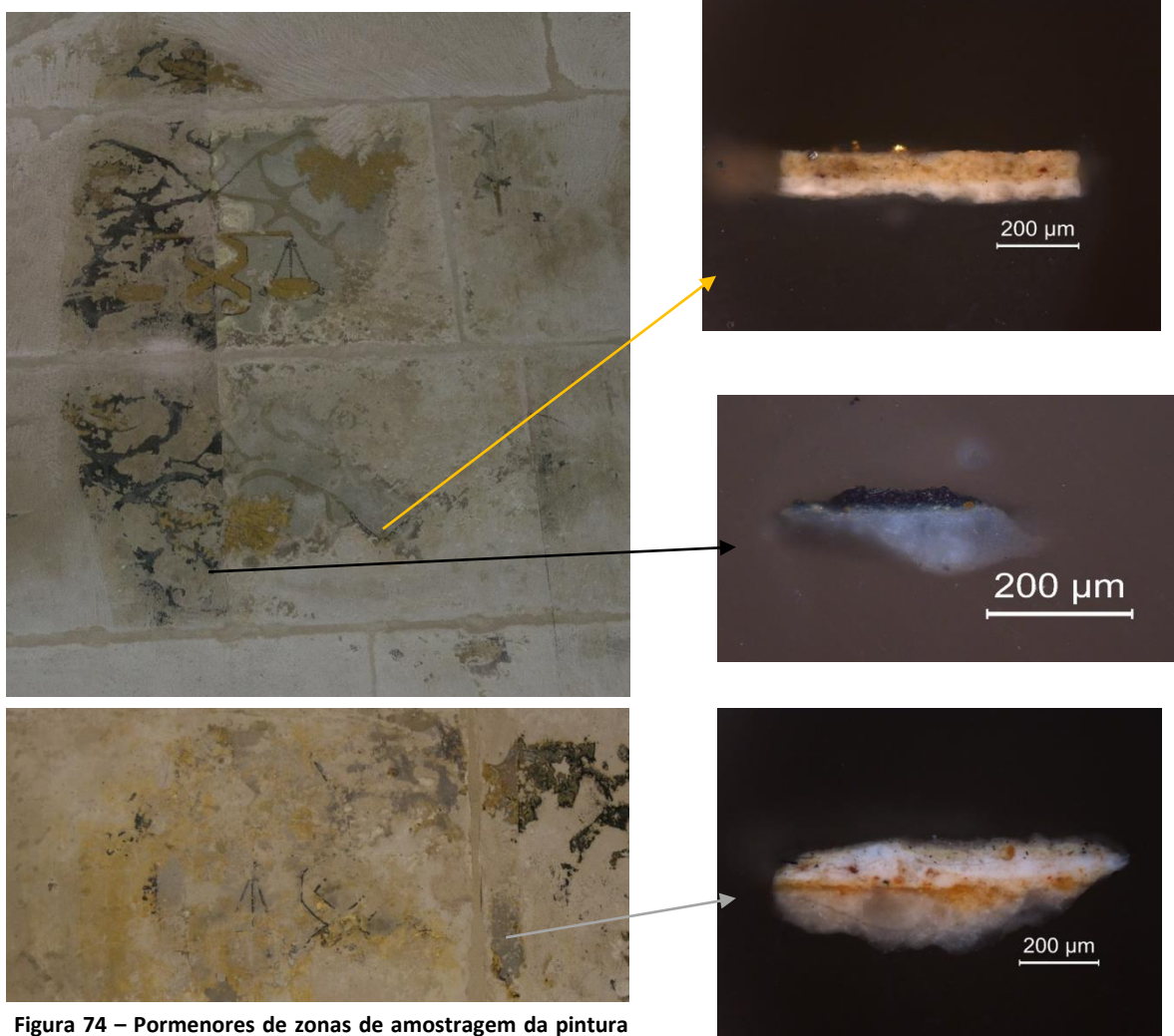
Figura 71 - Retrato de João da Borgonha com a representação da plaina, cópia de original de Jean Malouel, 1º quartel do século XV, nº inv. PE103, Chantilly, Musée Condé. Fonte: <http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/portrait-de-jean-sans-peur>



Figura 72 – Retrato de Filipe, o Bom, duque da Borgonha, atelier de Rogier van der Weyden, c.1445, Museu de Belas-Artes de Dijon, França. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe\\_le\\_Bon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_le_Bon)



Figura 73 – As cores e a alma de Filipe, o Bom (AULTRE NARAY) no décor marginal de um exemplar ducal de *Mortifiement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou (Bruxelles, KBR, Ms. 10308, fol.1). Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1579>



**Figura 74 – Pormenores de zonas de amostragem da pintura mural do altar de D. Pedro: dourado, preto e cinzento. Fotos Laboratório Hércules.**



**Figura 75 – Pintura mural do altar de D. Pedro. Reconstituição da autoria de Luís Ribeiro e Begoña Farré Torras. Foto da esq. do autor.**





Figura 76 – Retrato de Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha, atelier de Rogier van der Weyden, c.1450, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 78.PB.3. Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/651/workshop-of-roger-van-der-weyden-portrait-of-isabella-of-portugal-netherlandish-about-1450/>



Figura 77 – Empresa de D. Isabel de Portugal, com a cerca fechada e a alma TANT QUE JE VIVE, no fólio de *Mortifiement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou (Bruxelles, KBR, Ms. 10308, fol.1). Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=377>



Figura 78 – Desenho de Domingos Sequeira do painel outrora existente na Capela do Fundador, Álbum de desenhos de Domingos António de Sequeira, MNAA, inv.º 3125 Des, folha 46. Fonte: **ÁLBUM DE DESENHOS DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA (1997)**



Figura 79 – Capela do cardeal D. Jaime de Portugal, San Miniato al Monte, Florença. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/534028468294457865/>

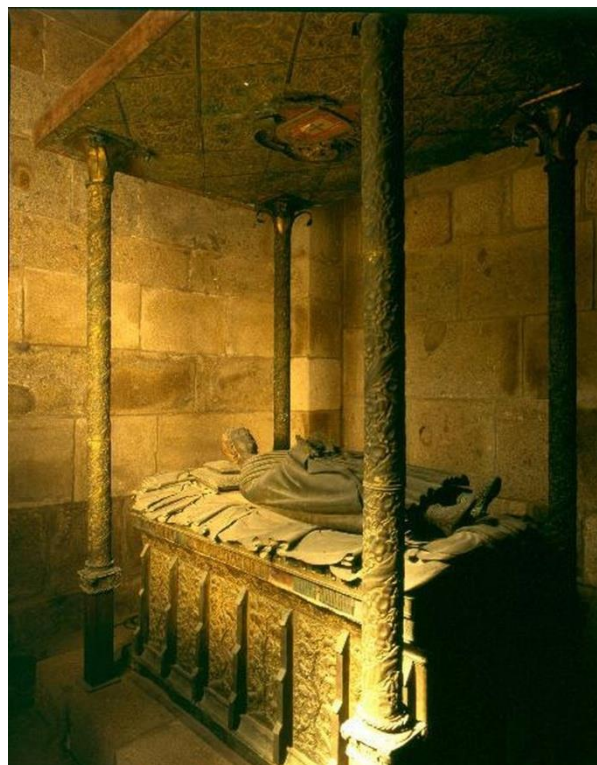


Figura 80 – Túmulo de D. Afonso, Sé de Braga. Fonte: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70462/>

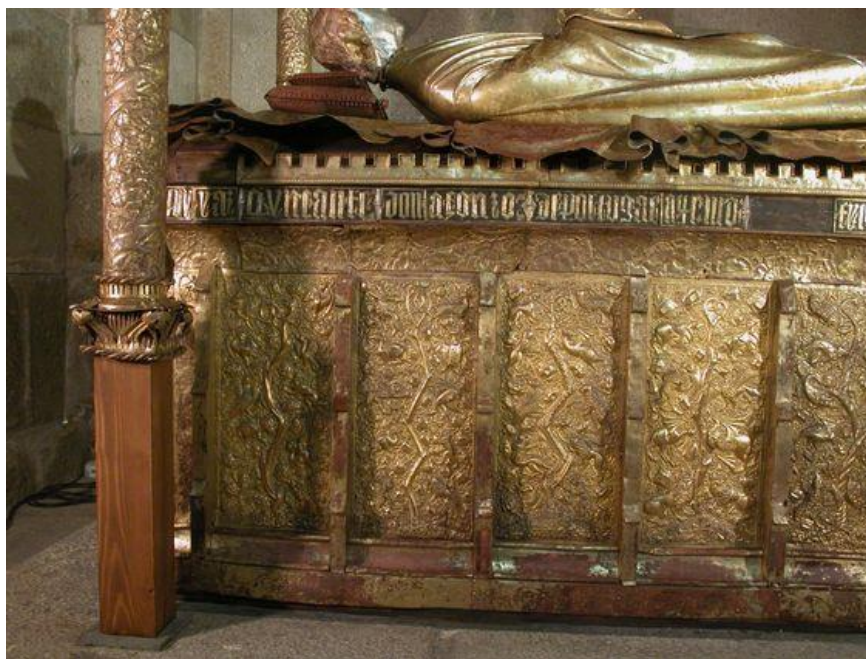


Figura 81 – Túmulo de D. Afonso, pormenor lateral das placas de cobre dourado. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/467248530073891282/>





Figura 82 – A alma PAINE POUR JOIE associada às armas do Condestável de Portugal, em *Chronique générale de l’Espagne et du Portugal*, c. 1454-1463 (Paris, BNF, Ms. Port. 9, fol. 1). Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=555>



Figura 83, 84 e 85 – Túmulo de D. Isabel de Urgel, meados do século XV, Convento de Santa Clara-a-Nova. Destaque para os vestígios de um padrão têxtil numa das faces da arca (1ª foto). Fonte: © Imago - <http://imago.fcsh.unl.pt>





Figura 86 – Arcossólio do túmulo de D. Henrique. Campanha fotográfica e de recolha de amostragens da pintura mural. Foto do autor.



Figura 87 - *Cronica dos Feitos de Guiné*, Gomes Eanes de Zurara (Paris, BnF, Ms. Portugais 41, f. 5v). Fonte: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1347>; Foto da direita, do autor







Figura 88 – Detalhe da pintura mural do intradorso do arcosólio do túmulo de D. Henrique (zona do padrão têxtil). Foto concedida por Joana Melo.



Figura 90 – Retrato de D. João I, 1434-1450, MNAA inv.º 2006  
Pint. Fonte: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=179>



Figura 91 – Pormenor do padrão têxtil em *La Réssurection de Lazare, avec un couple de donateurs et leur fillette en prière*, Gérard de Saint Jean, 1480-85. Paris, Museu do Louvre. Foto do autor

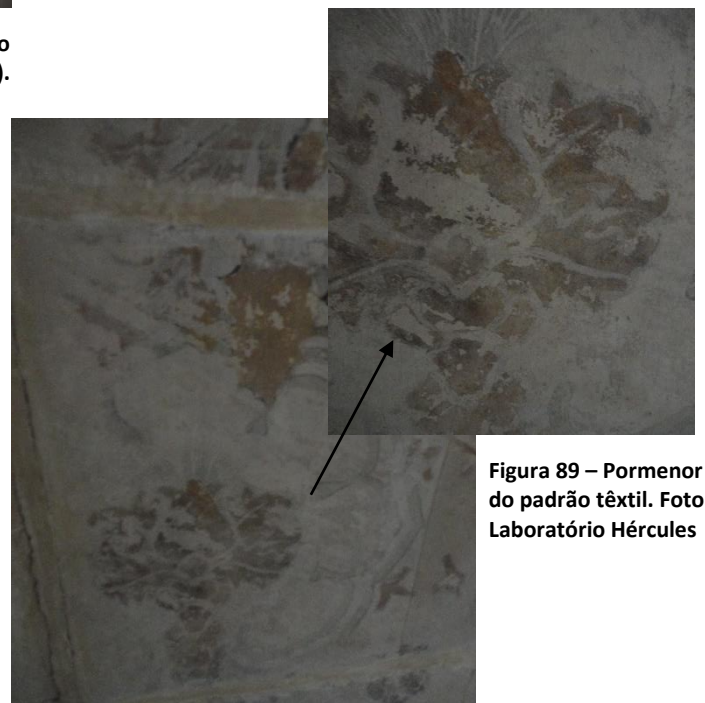


Figura 89 – Pormenor do padrão têxtil. Foto Laboratório Hércules





Figura 92 – Cristo como *Salvator Mundi* e S. João Baptista. Münster, LWL – Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. LM 1556. Fonte: BORCHERT (2010)



Figura 93 – Anunciação, Hans Memling, c.1480-89, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.1.113/>



Figura 94 – Pormenor do padrão têxtil com luz ultravioleta. São visíveis os contornos do desenho. Foto Laboratório Hércules



Figura 95 – Pormenor da zona da empresa de D. Henrique. Ainda é visível a divisão dos três triângulos, a inscrição da alma e os ramos de carrasqueiro. Foto cedida por Joana Melo

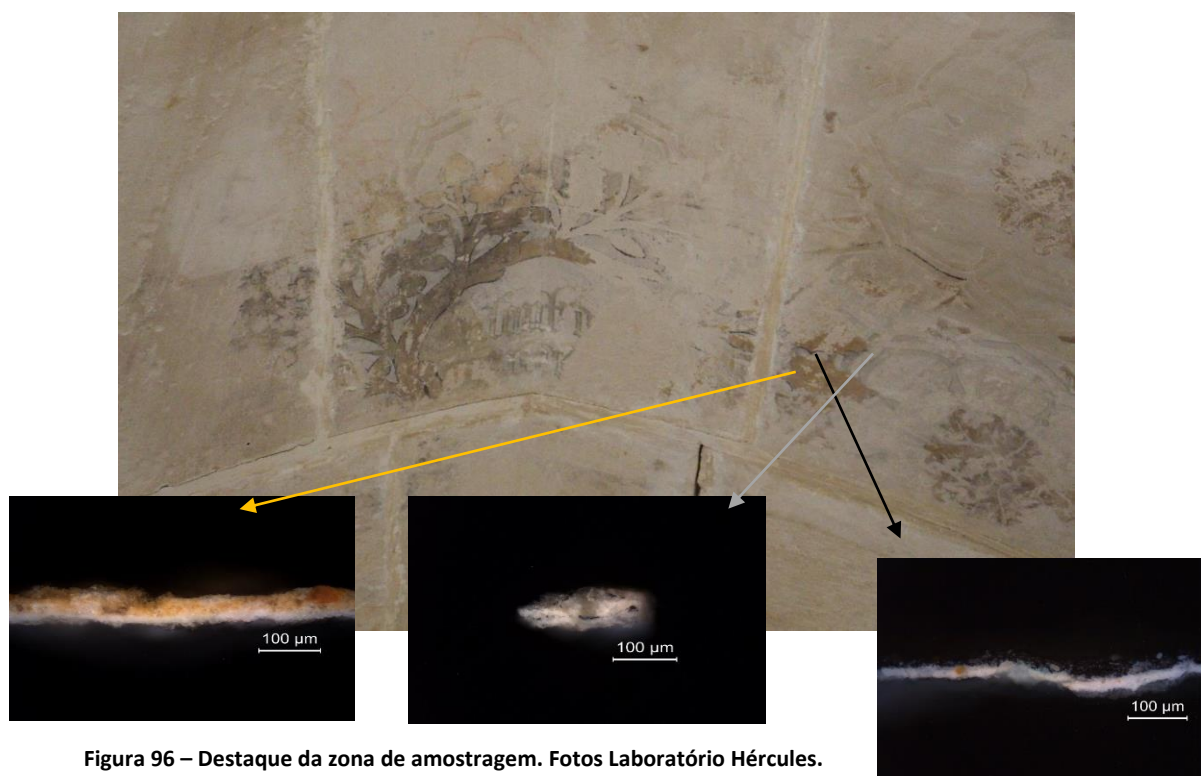


Figura 96 – Destaque da zona de amostragem. Fotos Laboratório Hércules.





Figura 97 – Trânsito da Virgem, Cristóvão de Figueiredo, 1525-1540, MNAA inv.º 63 Pint. Fonte: © DDF Carlos Monteiro



Figura 98 – Litografia colorida *Monument of King John, Batalha*, gravado por W. Wallis a partir de uma pintura de J. Holland. Publicado em Londres, 28 de Out. de 1838 por Robert Jennings & C.º, Cheapside. Coleção do autor.





Figura 99 – Altar de D. Pedro. Destaque para as cavidades para estrado de acesso ao altar. Foto do autor

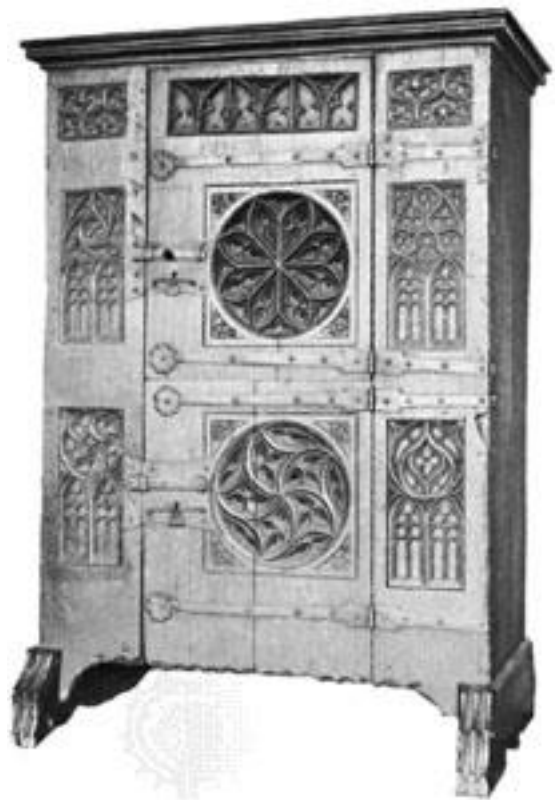


Figura 101 – Armário de carvalho com trabalhos góticos, alemão, século XV, Londres, Victoria and Albert Museum. Fonte:

<https://www.britannica.com/topic/cupboard>



Figura 100 – Arco sobrevivente na parede oeste da capela, onde se guardavam objectos litúrgicos em armários. Foto do autor



Figura 102 – Armário de carvalho, finais do século XV, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463378?sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&ft=cupboard&offset=0&rpp=20&pos=4>



Figura 103 – Perspectiva da parede oeste para a este, onde são visíveis dois dos quatro altares: o de D. Pedro à extrema esquerda e o de D. Fernando na extrema direita. Fonte: <http://leiria.360portugal.com/Concelho/Batalha/MosteiroBatalha/CapelaFundador/>



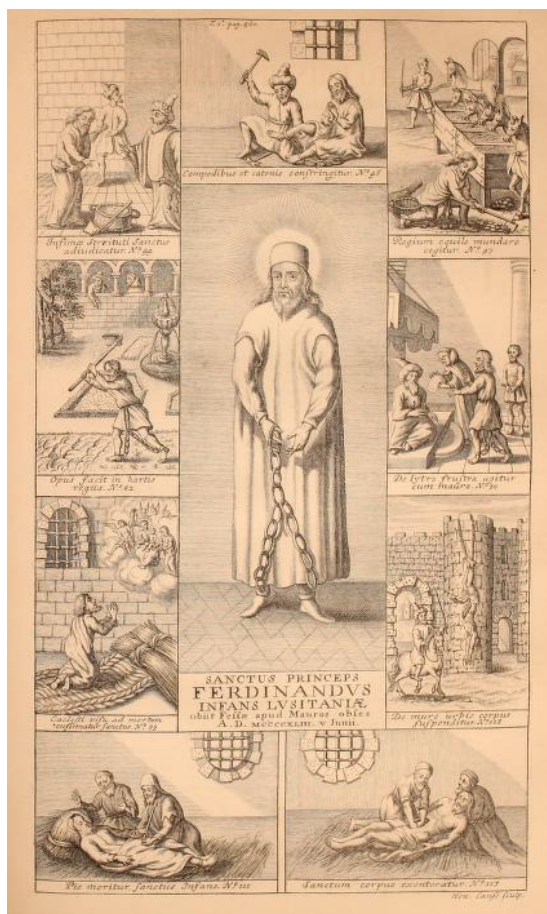


Figura 104 – Gravura do *Infante Santo* com cenas do seu martírio em *Acta Sanctorum*, volume 21 (Jun. 1-6).

Fonte:

<https://archive.org/stream/actasanctorum21unse#page/n641/mode/2up>



Figura 105 – São Tomás de Aquino, c.1525-40, MNAA inv.º 68 Pint. Fonte: © DDF José Pessoa



Figura 106 – Tríptico do infante D. Fernando, c.1450-60, MNAA inv.º1877 Pint. Fonte: © DDF Luís Pavão



Figura 107 – São Miguel, meados do século XV, calcário policromado, Mosteiro da Batalha, MB29. Fonte: GOMES, REDOL (2015)

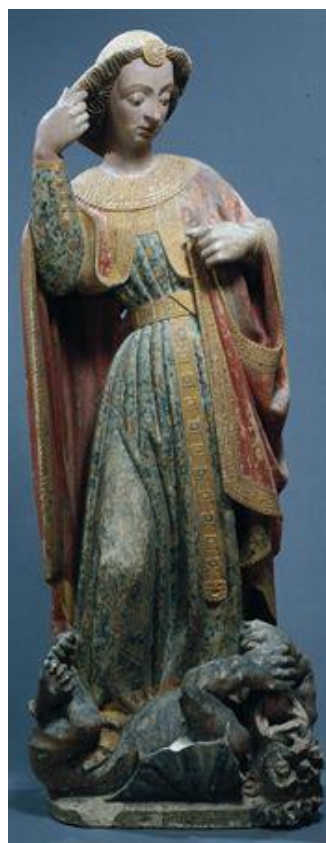


Figura 108 – S. Miguel, Gil Eanes, c.1425-50, Museu Nacional Machado de Castro 4056;E49. Fonte: © DDF José Pessoa

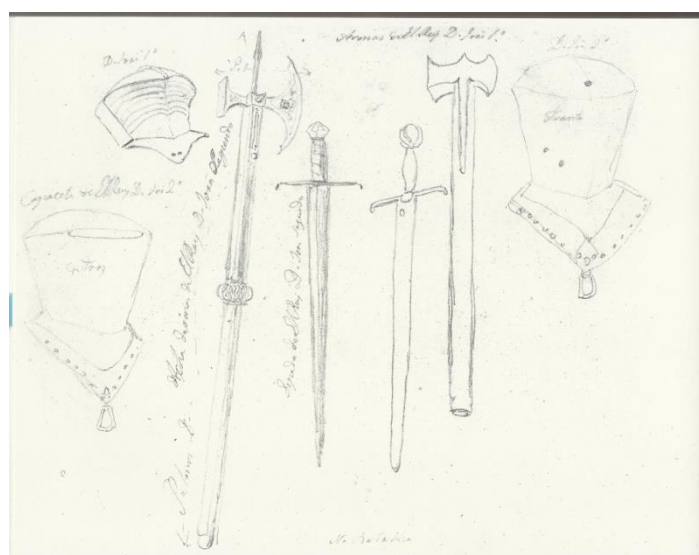


Figura 109 – Instrumentos bélicos guardados na capela. Álbum de desenhos de Domingos António de Sequeira, MNAA, inv.º 3125 Des, folha 45r. Fonte: ÁLBUM DE DESENHOS DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA (1997)

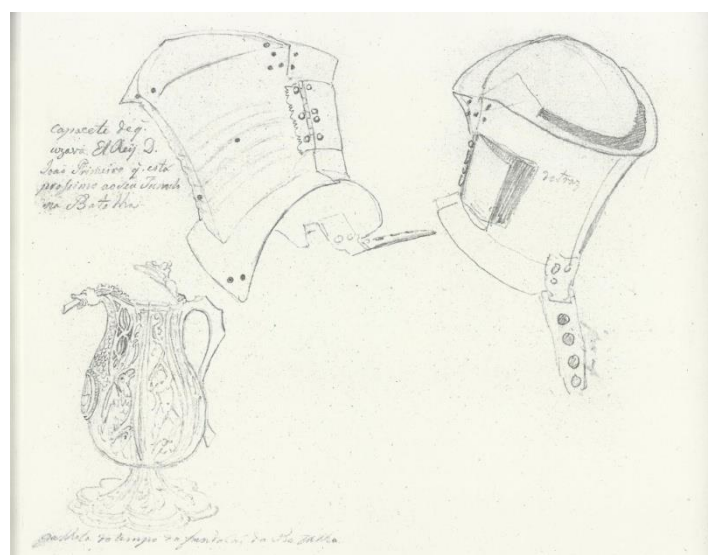


Figura 110 – Armadura de D. João I. Álbum de desenhos de Domingos António de Sequeira, MNAA, inv.º 3125 Des, folha 42r. Fonte: ÁLBUM DE DESENHOS DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA (1997)





Figura 111 – Capela ardente para o coração de Ana da Bretanha na igreja das carmelitas de Nantes. Miniatura do manuscrito dos *Funérailles d'Anne de Bretagne*, c.1515. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 5094, fol. 51v. Fonte: PASTOUREAU (2009)



Figura 112 – Procissão fúnebre em *Hours of the Virgin*, século XV. Londres, British Museum, Ms. 27697. Fonte:

<http://www.gutenberg.org/files/16531/16531-h/16531-h.htm>



Figura 113 – Pormenor d'O *Ofício dos mortos* no Livro de Horas, dito de D. Manuel, atrib. A António de Holanda, c.1517-1551, MNAA, Inv.14/130 Ilum, fol.129v. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Livro\\_de\\_Horas\\_de\\_D.\\_Manuel\\_I\\_-\\_Of%C3%ADcio\\_dos\\_Mortos\\_\(enterro\\_de\\_D.\\_Manuel\).-jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Livro_de_Horas_de_D._Manuel_I_-_Of%C3%ADcio_dos_Mortos_(enterro_de_D._Manuel).-jpg)



Figura 114 – Túmulo de D. João de Almeida e sua mulher, inícios do século XVI, Igreja de Santa Maria do Castelo, Abrantes. Fonte: © Imago: <http://imago.fcsh.unl.pt>



Figura 115 – Túmulo de Fernão Teles de Meneses, Diogo Pire-o-Velho, c. 1478-1481, Igreja do convento de S. Marcos, Tentúgal. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro\\_de\\_S%C3%A3o\\_Marcos\\_de\\_Coimbra#/media/File:Diogo\\_Pires-o-Velho\\_T%C3%BAmulo\\_de\\_Fern%C3%A3o\\_Teles\\_de\\_Meneses\\_Mosteiro\\_S\\_Marcos\\_Universidade\\_Coimbra\\_IMG\\_1520.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Marcos_de_Coimbra#/media/File:Diogo_Pires-o-Velho_T%C3%BAmulo_de_Fern%C3%A3o_Teles_de_Meneses_Mosteiro_S_Marcos_Universidade_Coimbra_IMG_1520.jpg)

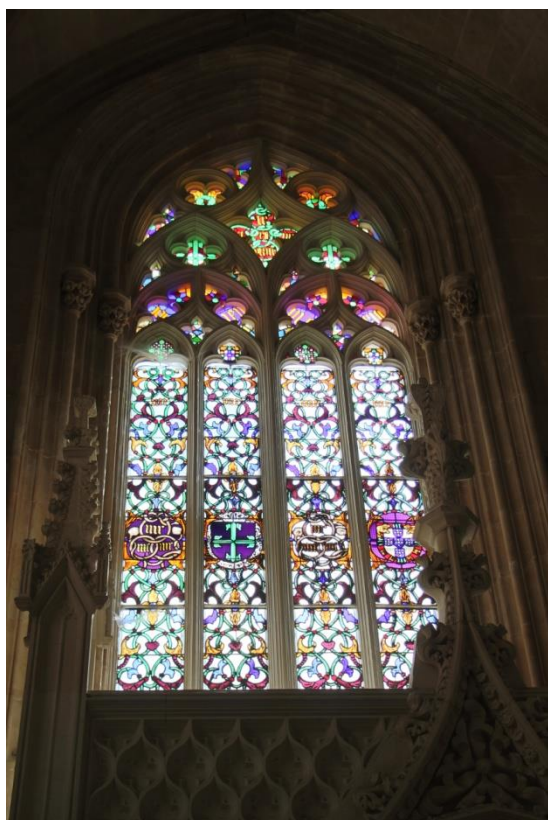
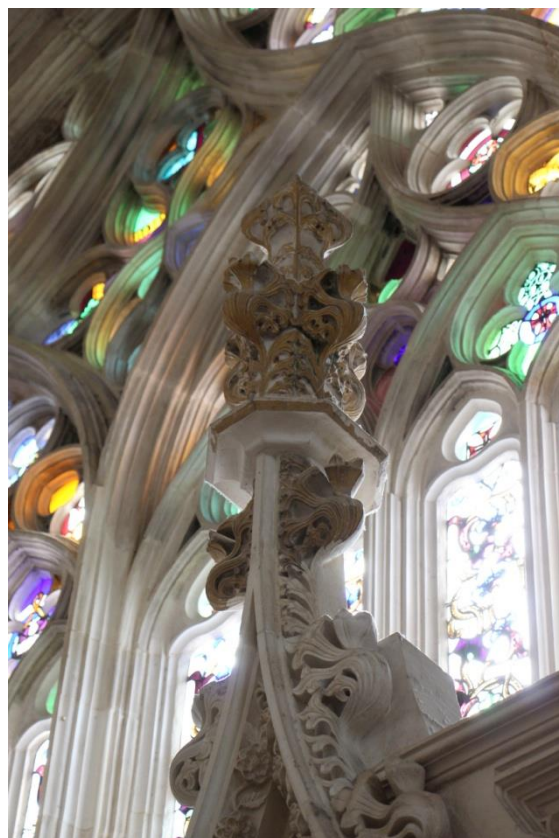


Figura 116 – Janelão com vitrais na Capela do Fundador. Foto do autor.





**Figura 117 – A luz dos vitrais na igreja do Mosteiro da Batalha. Foto cedida por Joana Melo**



**Figura 118 – Janelão com vitrais por cima dos túmulos de D. João e D. Henrique (zona do pináculo de junção de onde foram retirados amostras). Foto do autor.**



**Figura 119 – Luz de vitrais reflectido no chão da igreja do Mosteiro da Batalha. Foto cedida por Joana Melo**

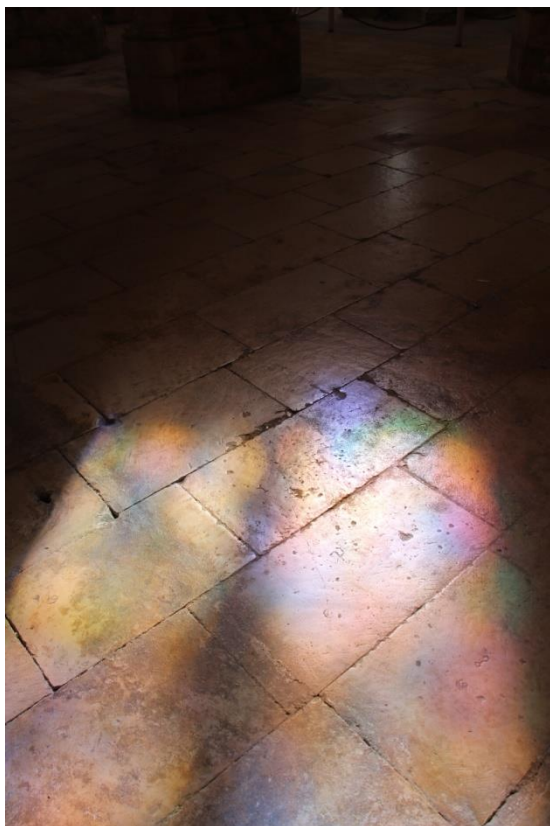


Figura 120 – Luz de vitrais no chão da Capela do Fundador. Foto do autor

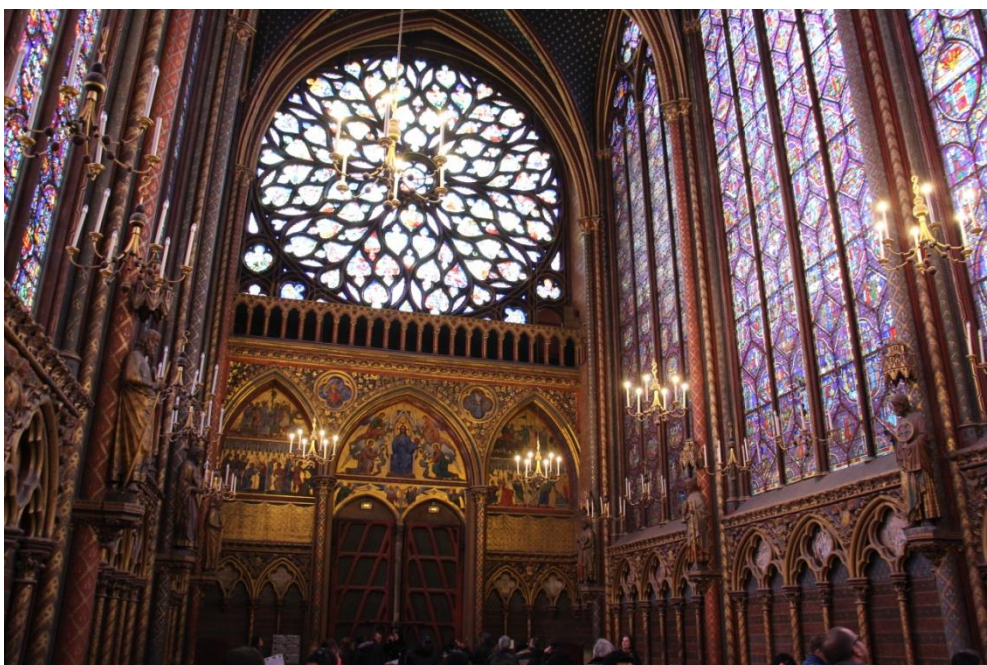


Figura 121 – Sainte Chapelle (capela-alta), Paris. Foto do autor





Figura 122 – Duban e Lassus, *design* para o restauro da decoração da Sainte Chapelle num vão (policromia, medalhões, apóstolos), c.1840. Paris, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Fonte: Connaissance des arts (edição iglesa hors de série, nº358/1), *The Palais de la Cité*, Éditions du Patrimoine/Centre de Monuments Nationaux



Figura 123 – Panorama do *Bergportaal* da Basílica de S. Servatius, Maastricht, Holanda. Fonte: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Bergportaal>





Figura 124 – Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque, Biblioteca Nacional de Portugal.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs\\_da\\_Silva\\_Mouzinho\\_de\\_Albuquerque#/media/File:Lu%C3%ADs\\_da\\_Silva\\_Mouzinho\\_de\\_Albuquerque.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_da_Silva_Mouzinho_de_Albuquerque#/media/File:Lu%C3%ADs_da_Silva_Mouzinho_de_Albuquerque.jpg)

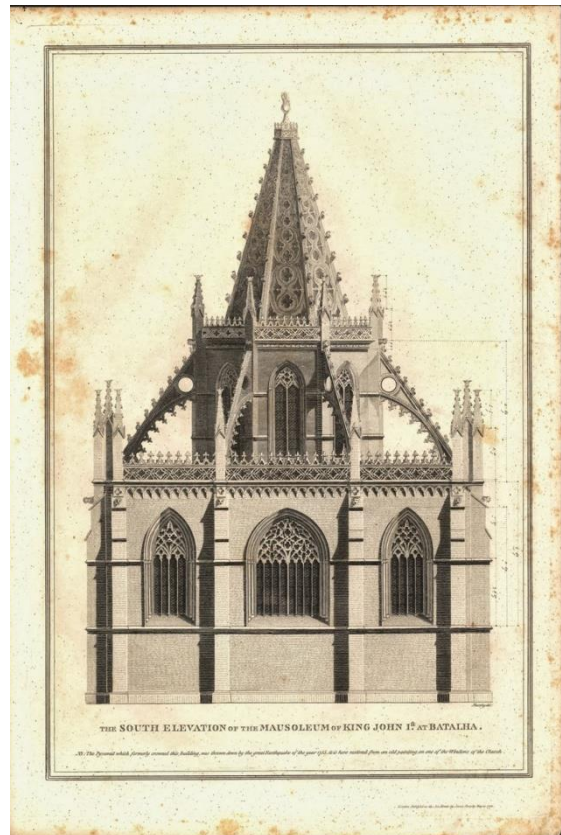


Figura 125 – Alçado da Capela do Fundador antes do terramoto (segundo James Murphy). Fonte: <http://viajarconelarte.blogspot.pt/2013/11/a-capela-do-fundador-y-las-capelas.html>

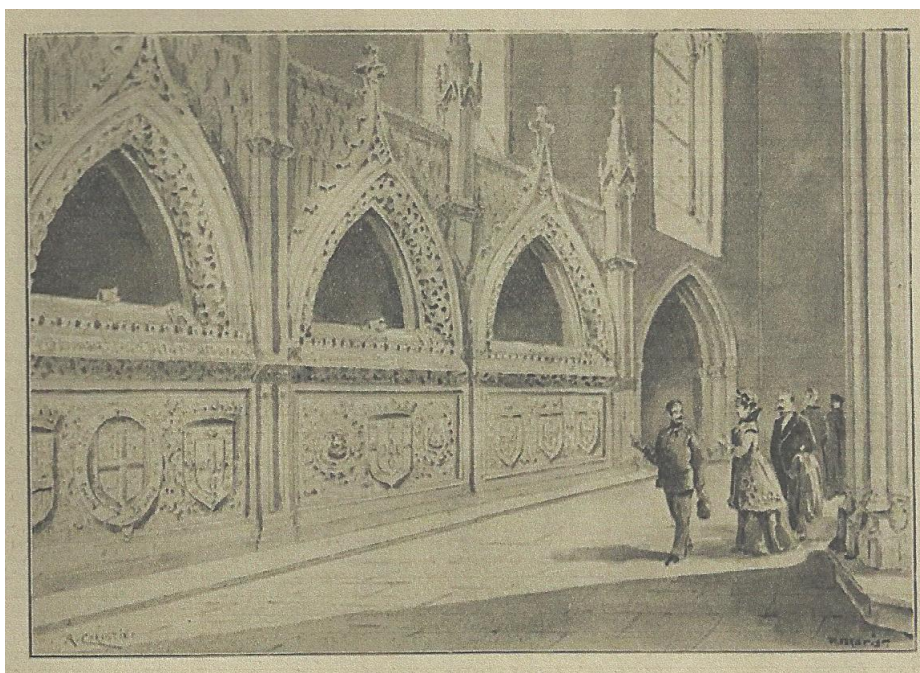


Figura 126 – Os novos túmulos da Capela do Fundador. Desenho de J. R. Cristino da Silva. 1901 Fonte: *Occidente*, 24º ano, XXIV volume, nº826 (10 de Dezembro de 1901)





Figura 127 – Frontal original de D. Fernando. Sala expositiva (centro de interpretação do Mosteiro da Batalha).  
Fonte: GOMES, REDOL (2015)



Figura 128 – Jacente original de D. João I, Centro interpretativo do Mosteiro da Batalha. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/5131683/Centro-Interpretativo-da-Batalha-museografia>

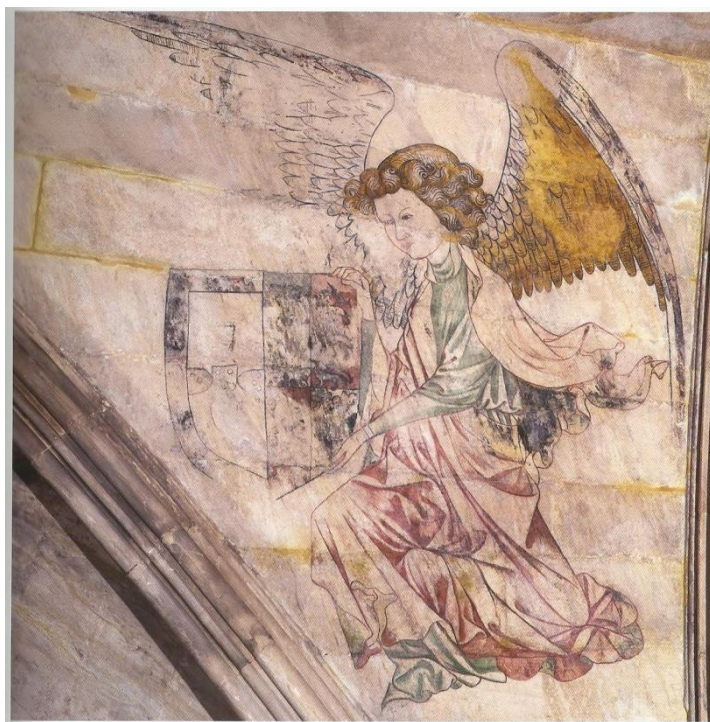


Figura 129 – Rosto do jacente de D. Filipa de Lencastre. Fonte: Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987), foto 357





**Figura 130 – Limpeza do túmulo dos reis em 1987. Fonte: Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987), foto 28**



**Figura 131 – Anjo tenente na abóbada da sacristia da Batalha, segurando o escudo de armas de D. Filipa de Lencastre, autor desconhecido, c.1402-15. Fonte: GOMES, REDOL (2015)**



## Parte 2 – Ilustrações complementares



Figura 132 – *Humulus Lupulus* em Plantas Medicinais de Köhler, publicado por Fr. Eugen Köhler, 1897, banda 1, páginas 69 e 70, quadro de imagens 58a. Fonte: [http://www.mikroskopie.de/mikroforum\\_2/index.php?topic=16917.0](http://www.mikroskopie.de/mikroforum_2/index.php?topic=16917.0)



Figura 133 - Postal com Iconografia da cerveja (com o lúpulo). Fonte: <https://heraldie.blogspot.pt/2013/01/iconographie-tegestophile.html?m=1>



Figura 134 – Túmulo do poeta John Gower (policromia recuperada), século XV, Catedral de Southwark, Londres. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Southwark\\_Cathedral#/media/File:John.gower.southwark.london.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Southwark_Cathedral#/media/File:John.gower.southwark.london.jpg)





Figura 135 – John de Gaunt, duque de Lencastre, toma refeição com D. João I, rei de Portugal, em *Recueil des Chroniques d'Angleterre*, por Jean de Wavrin. C.1470-80. Londres, British Library, Royal 14 E IV, f. 244v. Fonte:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=57362>



Figura 136 – Casamento de D. João I de Portugal com Filipa de Lencastre, em *Recueil des Chroniques d'Angleterre*, por Jean de Wavrin. C.1470-80. Londres, British Library, Royal 14 E IV, f. 284. Fonte:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=57380>





Figura 137 – Capela Ardente do Rei de Portugal, em Recueil des Chroniques d'Angleterre, por Jean de Wavrin. C.1470-80. Londres, British Library, Royal 14 E IV, f. 217v. Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=57353>



Figura 138 – Armorial of Europe and Golden Fleece, c.1434-35. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 4790, fol.34 (escudos de armas holandeses). Fonte: PASTOUREAU (2009)

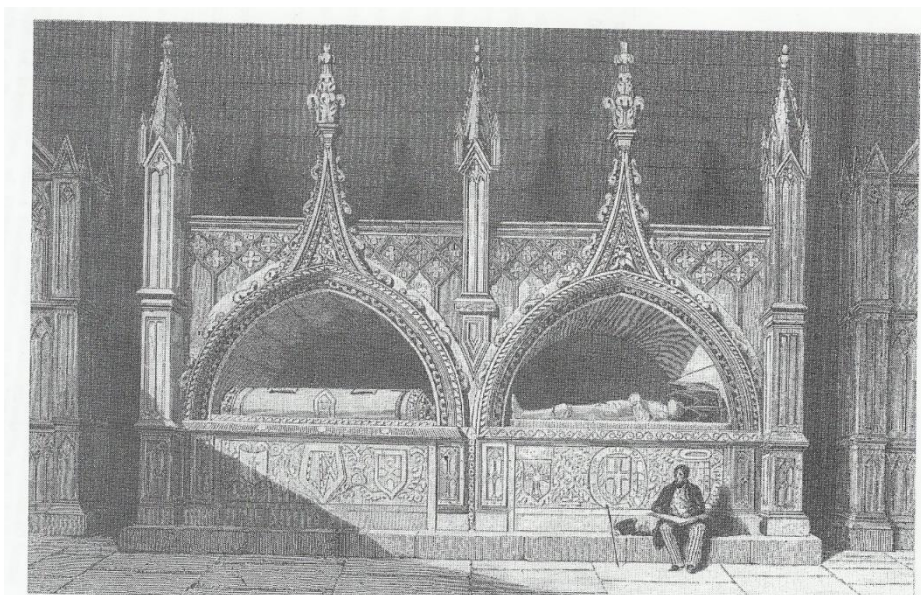


Figura 139 – Túmulos dos infantes D. João e D. Henrique. Desenho de P. Blanchard, gravura de Finden, ed. Taylor, meados do século XIX (colec. De José Travaços Santos). Fonte: GOMES (1990)





Figura 140 – Túmulo de D. Pedro de Meneses e de D. Beatriz Coutinho, c.1437, Igreja da Graça, Santarém (vestígios de policromia no brasão e possivelmente almofada de D. Pedro). Fonte: GOULÃO (2009)



Figura 141 – Fototípia da *Capela do Fundador* (destaque para os novos túmulos a serem construídos, faltando os frontais), Emílio Biel & C.<sup>a</sup> – Porto (Colecção da Batalha – 10). Colecção do autor



Figura 142 - Arco com vestígios de policromia na Capela do Fundador. Foto do autor



Figura 143 – Pormenor de micro arquitectura na lateral esquerda do frontal do túmulo do infante D. João, com policromia. Foto do autor



**Figura 144 – Vestígios de dourado no pináculo do túmulo do infante D. João. Foto do autor**



**Figura 145 – Pormenor de micro arquitectura com policromia, na lateral esquerda do frontal de D. Pedro. Foto do autor**



**Figura 146 – Pormenor de micro arquitectura com policromia, na lateral esquerda do frontal de D. Pedro. Foto do autor**



**Figura 147 – Pormenor de micro arquitectura com policromia, na lateral esquerda do frontal de D. Fernando. Foto do autor**





Figura 148 – Pormenor de flores com policromia, na junção dos túmulos de D. Henrique e D. João. Foto do autor.



Figura 149 – Jacente de D. Henrique. Foto do autor

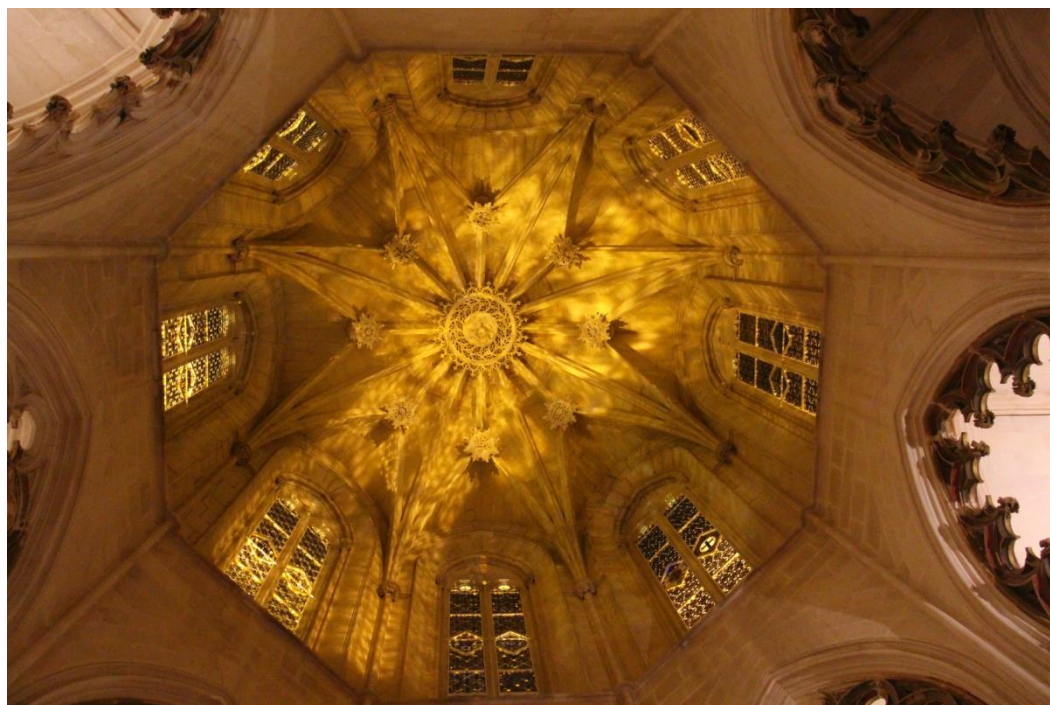


Figura 150 – Abóbada estrelada da Capela do Fundador com iluminação artificial exterior. Foto do autor





Figura 151 – Reconstituição da policromia do túmulo dos reis. Design de Nuno Carriço. Fonte: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1744-a-cor-da-capela-do-fundador#&gid=1&pid=4>

## Bibliografia

### Fontes

DGPC | Arquivo de Conservação e Restauro – Proc.129 (Escultura 1986-1987).

### Fontes Publicadas

COSTA, Joaquim (intro.). *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria do Infante Dom Pedro*. 2ª ed. Porto: Imprensa Portuguesa, 1940.

DODWELL, Charles R. (ed. e trad.). *Theophilus. De Diversis Artibus*, Londres: Thomas Nelson, 1961.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro I*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

PINA, Rui de. *Crónica d’El-Rei D. Afonso V*, vol. 2. Lisboa: Mello d’Azevedo, 1902.

THOMPSON JR, Daniel (trad.) *The craftsman’s handbook: the italian “Il Libro dell’Arte”*. Nova Iorque: Dover Publications, 1933.

### Estudos

AA. VV. *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira: séculos XV-XVI*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional, 2017.

AA. VV. *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa séculos XII-XV*. Instituto Português de Museus, 1992.

AA. VV. *Portugal et Bourgogne au XVe siècle*, Lisboa/Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian/Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises, 1995.

AA. VV. *Rogier van der Weyden*, Madrid: Museo Nacional de Prado, 2015.

AA. VV. *Thomas Pitt: Observações de uma viagem a Portugal e Espanha (1760)*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006.

AFONSO, Luís Urbano. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2009

--- “A pintura mural portuguesa entre 1400 e 1550” in *Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, coord. Ana de Castro Henriques, 82-93. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Athena, 2010.

--- “A diversidade da arte em Portugal durante o século XV: uma síntese por décadas”, in *Livros de Horas. O imaginário da devoção privada. Manuscritos*, coord. Delmira Espada Custódio e Maria Adelaide Miranda, 99-121. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/Babel, 2015.

AFONSO, Luís Urbano, e MATOS, Débora. “‘The Book on How to Make Colours’ (‘O Livro de como se fazem as cores’) and the ‘Schedula diversarum artium’” in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die ‘Schedula diversarum artium’*, ed. Andreas Speer, 305-317. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

ALBUQUERQUE, Luís Mouzinho de. *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Lisboa: Tipografia Editora de Mattos Moreira, 1881.

ALMEIDA, João Abílio Aranda. *A policromia dos túmulos de D. Isabel, Infanta de Portugal, e de D. Isabel de Aragão e Urgel, 1ª Duquesa de Coimbra: um estudo experimental*, Tese de mestrado em Física apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2014 (PDF - <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27691>).

ANDRADE, Sérgio Guimarães de. *Santa Maria da Vitória – Batalha*, Lisboa/Mafra: Edição ELO, 1998.

ARAÚJO, Julieta. *Portugal e Castela na Idade Média*, Lisboa: Edições Colibri, 2009.

ARBOLEDA MORA, Carlos Ángel. “Cuando las iglesias eran de colores y los santos transparentes”, in *Cuestiones Teológicas*, vol.37, nº. 88 (2010): 307-334.

ATANÁZIO, Manuel Cardoso Mendes. *A Arte em Florença no século XV e a Capela do Cardeal de Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

AVELAR, Henrique Nuno Gomes de, e FERROS, L. “As Empresas dos Príncipes da Casa de Avis” in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, vol. 7, coord. Vítor Pavão dos Santos, 227-233. Lisboa: Presidência do Concelho de Ministros/comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, 1983.

BADHAM, Sally, e OOSTERWIJK, Sophie. “Monumentum aere perennius? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430”. *Church Monuments – Journal of the Church Monuments Society*, volume XXX (2015): 7-105.

BARROS, Carlos Vitorino da Silva. *O Vitral em Portugal. Séculos XV-XVI*. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983.

BECKFORD, William. *Recollections of an excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, Fontwell: Centaur Press, 1972.

*Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº1, Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1935.

BORCHART, Till-Holger (ed.) *Van Eyck to Dürer: early netherlandish painting and central Europe, 1430-1530*. Tiel: Lannoo, 2010.

BUCKLOW, Spike. *The alchemy of paint: art, science and secrets from the Middle Ages*, Marion Boyars Publishers, 2009.

CAMPOS, João Pires de. *Necessidade Urgente de Defender o Nosso Património Nacional*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1966.

CARRASCO FERRER, Marta, e ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. “Conquistar com la mirada”. *Descubrir el Arte* 215 (2016): 20-27.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Lisboa: edições 70, 2000.



CLOART-PAWLAK, Sophie, TIMBERT, Arnaud, e TRICOIT, Mathieu. “Polychromie intérieure – polychromie extérieure: le cas du cloître” in *La Cathédrale Notre-Dame de Noyon. Cinq années de recherches*, coord. Arnaud Timbert, 203-211. Noyon: SHASN, 2011.

COLLARETA, Marco. “From color to black and white, and back again: the middle ages and early modern times” in *The color of life: Polychromy in sculpture form antiquity to the present*, ed. Roberta Panzanelli, Eike Schmidt e Kenneth Lapatin. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

CORREIA, Vergílio. Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha. Porto: Litografia Nacional, 1929.

CORTEZ, José. “Dona Beatriz Senhora de Ravenstein” in *Infantes de Avis*, 3-8. Lisboa: [s.n.], 1953-1955.

COSTA, Lucília Verdelho da. *Ernesto Korrodi 1889-1944. Arquitectura, ensino e restauro do património*, Lisboa: Estampa, 1997.

CUSTÓDIO, Jorge (coord.) *100 Anos de Património: memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR, 2010.

DIMITROVA, Kate, e GOEHRING, Margaret (ed.) *Dressing the part: textiles as propaganda in the middle ages*. Turnhout: Brepols, 2014.

DUBY, Georges. *O ano mil*, Lisboa: Edições 70, 1980.

EGBERT, Virginia Wylie. *The medieval artist at work*. Princeton: University Press, 1967.

FARRÉ TORRAS, Begoña. *Brotherly love and filial obedience: the commemorative programme of the Avis princes at Santa Maria da Vitória, Batalha*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

FERNANDES, Maria. “Os restauros do século XX. De 1900 à classificação mundial” in *Monumentos*, nº26 (2007): 144-155.

FERREIRA, Emídio. *Um pensamento de pedra. Os jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação da cidade de Guimarães, 2013.

FINANCE, Laurence. *A Sainte-Chapelle – Palais de la Cité. Paris* : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008 (edição em português).

FLOR, Pedro. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

FONSECA, António Belard da. *Dom Henrique? Dom Duarte? Dom Pedro?*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.

FREIRE, Braamcamp. “O túmulo da viúva do infante D. Pedro, o Regente”. *Revista de História*, ano VII, nº25 (1918): 241-243.

GOMES, Saul António. *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XV*, Coimbra: Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

--- “Percursos em torno do Panteão Dinástico de Avis” in *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. LXX (1997): 197-243.

--- *Vésperas Batalhinas. Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, 1997.

--- *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*, Lisboa: IPPAR, 1998.

--- *Fontes históricas e artísticas do mosteiro e da vila da Batalha (séculos XIV a XVII)*, 4 volumes. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002-2004.

GOMES, Saul António, e REDOL, Pedro (coord.) *Mosteiro da Batalha. Centro de Interpretação*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural, 2014.

--- *Lugares de oração no Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural, 2015.

GOULÃO, Maria José. “Expressões artísticas do universo medieval” in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, coord. Dalila Rodrigues, vol.4. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

HABLOT, Laurent. *Devises, ordres et emprises: mise en signe du Prince, mise en scène du pouvoir en Europe à la fin du Moyen Âge*. Collection Culture et Société Médiévales. Brepols, no prelo.

JORGE, Orlindo, e REDOL, Pedro. “Programa e projecto de arquitectura no Panteão Régio da Batalha (1415-1437)”. *Cadernos de Estudos Leirienses*, n.º 11 (2016): 305-316.

KATZ, Melissa R. “Architectural polychromy and the painter’s trade in medieval Spain”. *GESTA* 41, nº1 (2002): 3-13.

KAUFFEISEN, L. “Coup-d’œil sur la flore architecturale du Moyen-âge”. *Revue d’histoire de la pharmacie*, ano 19, nº 76 (1931), [www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_1931\\_num\\_19\\_76\\_9944](http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1931_num_19_76_9944).

LACERDA, Daniel. *Isabel de Portugal. Duquesa de Borgonha*. Lisboa : Presença, 2010.

MACEDO, Francisco Pato de. “O Infante D. Pedro – Patrono e Mecenas” in *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. LXIX (1993): 475-505.

MADAHIL, António Gomes da Rocha (ed.). *Inéditos e dispersos do infante D. Pedro duque de Coimbra e regente do reino: a instituição da capela de D. Filipa no convento de Odivelas*. Lisboa: [s.n.], 1934.

MARTINS, Oliveira. *Os filhos de Dom João I*, Porto: Lello, 1983.

MURPHY, James, NETO, Maria João (intro.), e Greer, Michael (trad.). *Arquitectura Gótica: Desenhos do Mosteiro da Batalha* (reedição do álbum de 1795), Lisboa: Alêtheia, 2008.

NETO, Maria João. *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Lisboa: Estampa, 1997.

NETO, Maria João. “De convento a monumento” in *Mosteiro da Batalha. Centro de Interpretação*, coord. Pedro Redol e Saul António Gomes, 123-141 (Lisboa: DGPC, 2014).

ORTIGÃO, Ramalho. *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa: Aillaud e Bertrand, 2ª ed., [s.d.].

PACHECO, Maria Emília Vaz. “O Retrato do Infante D. Fernando nas Janelas Verdes (M.N.A.A.)”. *ARTIS ON*, nº3 (2016), <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/62>.

PANOFSKY, Erwin. *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres: Phaidon, 1992.

PANZANELLI, Roberta. “Beyond the pale: polychromy and western art” in *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, ed. Roberta Panzanelli, Eike Schmidt e Kenneth Lapatin. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

PASTOUREAU, Michel. *O tecido do diabo: uma história das riscas e dos tecidos listrados*, Lisboa: Estampa, 1992.

--- *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1993.

--- *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil, 2004.

--- *Black: the history of a color*. Princeton/Oxford: Princeton: University Press, 2009.

--- *Vert: histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2013.

--- *Preto. História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

--- *Azul. História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PEIXEIRO, Horácio Augusto. “As cores das imagens. A propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV” in *Revista de História da Arte*, dir. M. Justino Maciel e Raquel Henriques da Silva nº 3, 102-129. Lisboa: edições colibri/Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.



*Monumenta Henricina*, vol.14. Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, 1960.

PEREIRA, Teresa Pacheco. "Introdução" in *Sobre o trilho da cor. Para uma rota dos pigmentos*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

PÉREZ, Sandra Sáenz-López. "Coloring the Middle Ages: Textual and Graphical Sources that reveal the importance of color in medieval sculpture" in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die 'Schedula diversarum artium'*, ed. Andreas Speer, 274-287. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

--- "Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida". *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, nº 27 (2011): 246-260.

REDOL, Pedro. "O Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI. Contributos para o seu estudo" in *O Vitral: História, conservação e restauro*, coord. Mário Abreu, Pedro Redol e Iria Caetano, Lisboa: IPPAR, 2000.

--- *O Mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*, Câmara Municipal da Batalha, 2003.

--- *Batalha – viagem a um mosteiro desaparecido com James Murphy e William Beckford*, Leiria: Centro do Património da Estremadura, 2011.

--- "A luz na pintura europeia medieval e moderna". *Gazeta de Física*, vol.39, nº1/2 (Junho 2016): 25-31, <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/985/pdf>.

REDOL, Pedro, e SILVA, José Custódio Vieira da. *Mosteiro da Batalha*. Instituto Português do Património Arquitectónico e Scala Publishers, 2007.

RIVAS LÓPEZ, Jorge. *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Bellas Artes da Universidade Complutense de Madrid, 2008.

RODRIGUES, Ana Maria S. A. *As Tristes Rainhas. Leonor de Aragão e Isabel de Coimbra*. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

RODRIGUES, Jorge. "Light and colour in portuguese romanesque churches: the shaping of space", in *Colour and light in ancient and medieval art*, ed. Chloë N. Duckworth e Anne E. Sassin. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2017.

ROGERS, Francis Millet. *The travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

SÁ, Isabel dos Guimarães. *Leonor de Lencastre*, Lisboa: Temas e Debates, 2016.

SANTOS, Reinaldo dos. "Forma, cor e luz na arte" in *Conferências de arte*. Lisboa: [s.n.], 1949.

SANTOS, Vítor dos. *Resumo da fundação do Real Mosteiro da Batalha e dos túmulos reais e particulares que alli existem*. Leiria: Typographia Leiriense, 1897.

SARAIVA, Cardeal Francisco de São Luís. "Memoria Historica sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria, chamado vulgarmente da Batalha" in *Obras Completas do Cardeal Saraiva*, vol. 1, 271-342. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872.

SCHOLTEN, Frits. *Isabella's Weepers. Ten statues from a burgundian tomb*. Amesterdão: Rijksmuseum, 2013.

SEEBERG, Stefanie. "Monument in Linen: A Thirteenth-Century Embroidered Catafalque Cover for the Members of the Beata Stirps of Saint Elizabeth of Hungary" in *Dressing the part: textiles as propaganda in the Middle Ages*, ed. Kate Dimitrova e Margaret Goehring, 81-94. Turnhout: Brepols, 2014.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. "Um troço de uma arca tumular quatrocentista" in *Infantes de Avis*, José Cortez. Lisboa: [s.n.], 1953-1955 (separatas encadernadas em conjunto).

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Inventário Artístico do Distrito de Leiria*, vol.5. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1955.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal (1415-1495)*, vol. 2. Lisboa: Editorial Verbo, 9ª ed., 2003.

SERRÃO, Vítor. “Do túmulo do infante ao políptico de São Vicente”, in *O rosto do Infante*, coord. Francisco Faria Paulino, 18-31. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

SERUYA, Ana Isabel (coord.). *O Túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*, Instituto de Museus e Conservação/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010.

SILVA, José Custódio Vieira da. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003

SILVA, José Custódio Vieira da, e MELO, Joana Ramôa. “A escultura tumular do século XV em Portugal: novos retratos sociais para um novo tempo” in *A escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, coord. Pedro Flor e Teresa Leonor Vale, 55-79. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011.

SMITH, Jamie L. “Als ich can: How Jan van Eyck extended the vernacular from dutch poetry to oil painting” in *The transformation of vernacular expression in early modern arts*, ed. Joost Keizer e Todd M. Richardson, 271-312. Leiden/Boston: Brill, 2012.

SOARES, Clara Moura. *O Restauro do Mosteiro da Batalha: pedreiras históricas, estaleiro de obras e mestres canteiros*, Leiria: Magno, 2001.

SOARES, Patrícia (coord.), e REDOL, Pedro. *Emílio Biel e o Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural, 2013.

SOUSA, D. António Caetano de. *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol.1 Coimbra: Atlântida, 1946.

--- *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, vol.3. Coimbra: Atlântida, 1946-1955.

SOUSA, Frei Luís de. 1977. *História de S. Domingos*. Porto: Lello, 1977.

TIMBERT, Arnaud. “La place de l’analyse matérielle dans la monographie d’architecture” in *Architecture et sculpture gothiques. Renouvellement des méthodes*

*et des regards*, dir. Stéphanie Diane e Arnaud Timbert, 137-149. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

--- “Quand les cathédrales étaient peintes. La quête de la transparence”. *Arts Sacrés*, nº24 (2013): 10-15.

TOMÉ, Miguel. “Arquitectura: conservação e restauro no Estado Novo” in *100 anos de Património. Memória e Identidade*, coord. Jorge Custódio, 167-174 (Lisboa: IGESPAR, 2010),

VARICHON, Anne. *Colores. Historia de su significado y fabricación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

VENTURA, Margarida Garcez. *A Corte de D. Duarte – Política, cultura e afectos*. Vila do Conde: Verso da História, 2013.

VITERBO, Francisco de Sousa. “D. Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha: Notas documentais para a sua biografia e para a historia das relações entre Portugal e a corte de Borgonha” in *Archivo Historico Portuguez*, vol.3 (1905): 81-106.

VUILLEMARD-JENN, Anne. “La polychromie de l’architecture gothique à travers l’exemple de l’Alsace. Structure et couleur: du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI<sup>e</sup> siècle”. *Revue d’Alsace*, nº131 (2005): 493-506.

--- “Le mythe du blanc manteau d’églises de Raoul Glaber: étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales”. *Art Sacré*, nº26 (2008): 131-139.

--- “La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d’un dispositif visuel”. *Histoire de L’art*, nº72 (2013): 43-56.

--- “Entre gothique et néogothique: les polychromies de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg et la réception des travaux de Carl Schäfer”. *Cahiers Alsaciens d’archéologie d’art et d’histoire*, vol LVI (2013): 177-193.

--- “La polychromie de l’architecture est-elle une oeuvre d’art? De sa redécouverte à sa restauration: l’importance de la couleur dans l’étude des édifices médiévaux”, in *Sobre*

*el color en el acabado de la arquitectura histórica*, coord. Carmen Gómez Urdáñez. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

WOODSKE, Dan. *Hop variety handbook*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

## **Periódicos**

*O Ocidente*, 24º ano, XXIV volume, nº826 (10 de Dezembro de 1901)

## **Websites**

Imago: <http://imago.fcsh.unl.pt>

“Devise - CESCO”: <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/>

Sant Climent de Taüll : <http://pantocrator.cat/en/projectes/>

Projecto na Batalha: <https://monumentalpolychromybatalha.weebly.com/>

Policromia na escultura antiga: <https://www.vanillamagazine.it/i-veri-colori-delle-statue-greche-e-romane-dipinte-dall-archeologo-vinzenz-brinkmann/>

Matriz.net: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx>

Artigo *National Geographic*: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1744-a-cor-da-capela-do-fundador>

The Alchemy of Color (Getty): <http://blogs.getty.edu/iris/video-the-alchemy-of-color/>